Lessing, Gotthold Ephraim,

Lessings Werke

Bd.: 3

Donauöschingen (1822)

Bibl.Mont. 742-3
urn:nbn:de:bvb:12-bsb10713624-5

742-3 Bibl. Mont.

<3663115901001б
<3663115901001б
Bayer. Staatsbibliothek

Leſſings

Werke.

Dritter Band.

Donauöſchingen
im Verlage deutſcher Claſſiker.
1822.

Kunſt und Altertum.

Laokoon,

oder

über die Gränzen der Malerei und Poeſie.

1766.

Ὑλῃ και τροποις μιμησεως διαφερουσι.

ΠΛΟΥΤΑΡΧΟΣ (ποτερον Αθηναιοι κατα πολεμον η κατα σοφιαν ενδοξοτεροι. c. 3.)

Bayerische
Staatsbibliothek
München

Vorrede.

Der erſte, welcher die Malerei und Poeſie mit einander verglich, war ein Mañ von feinem Gefühle, der von beiden Künſten eine ähnliche Wirkung auf ſich verſpürte. Beide, empfand er, ſtellen uns abweſende Dinge als gegenwärtig, den Schein als Wirklichkeit vor; beide täuſchen, und beider Täuſchung gefällt.

Ein zweiter ſuchte in das Innere dieſes Gefallens einzudringen, und entdekte, daß es bei beiden aus einerlei Quelle fließe. Die Schönheit, deren Begrif wir zuerſt von körperlichen Gegenſtänden abziehen, hat allgemeine Regeln, die ſich auf mehrere Dinge anwenden laſſen: auf Handlungen, auf Gedanken, ſowohl als auf Formen.

Ein dritter, welcher über den Werth und über die Vertheilung dieſer allgemeinen Regeln nachdachte, bemerkte, daß einige mehr in der Malerei, andere mehr in der Poeſie herſchten; daß alſo bei dieſen die Poeſie der Malerei, bei jenen die Malerei der Poeſie mit Erläuterungen und Beiſpielen aushelfen könne.

Das erſte war der Liebhaber; das zweite der Philoſoph; das dritte der Kunſtrichter.

Jene beiden koñten nicht leicht, weder von ihrem Gefühl, noch von ihren Schlüſſen, einen unrechten Gebrauch machen. Hingegen bei den Bemerkungen des Kunſtrichters beruhet das Meiſte in der Richtigkeit der Anwendung auf den einzeln Fall; und es wäre ein Wunder, da es gegen

einen ſcharfſinnigen Kunſtrichter funfzig wizige gegeben hat, weñ dieſe Anwendung jederzeit mit aller der Vorſicht wäre gemacht worden, welche die Wage zwiſchen beiden Künſten gleich erhalten muß.

Falls Apelles und Protogenes, in ihren verlornen Schriften von der Malerei, die Regeln derſelben durch die bereits feſtgeſezten Regeln der Poeſie beſtätiget und erläutert haben, ſo darf man ſicherlich glauben, daß es mit der Mäßigung und Genauigkeit wird geſchehen ſein, mit welcher wir noch jezt den Ariſtoteles, Cicero, Horaz, Quintilian, in ihren Werken, die Grundſäze und Erfahrungen der Malerei auf die Beredſamkeit und Dichtkunſt anwenden ſehen. Es iſt das Vorrecht der Alten, keiner Sache weder zu viel noch zu wenig zu thun.

Aber wir Neuern haben in mehreren Stüken geglaubt, uns weit über ſie weg zu ſezen, weñ wir ihre kleinen Luſtwege in Landſtraßen verwandelten; ſollten auch die kürzern und ſichrern Landſtraßen darüber zu Pfaden eingehen, wie ſie durch Wildniſſe führen.

Die blendende Antitheſe des griechiſchen Voltaire, daß die Malerei eine ſtumme Poeſie, und die Poeſie eine redende Malerei ſei, ſtand wohl in keinem Lehrbuche. Es war ein Einfall, wie Simonides mehrere hatte; deſſen wahrer Theil ſo einleuchtend iſt, daß man das Unbeſtiṁte und Falſche, welches er mit ſich führet, überſehen zu müßen glaubet.

Gleichwohl überſahen es die Alten nicht. Sondern indem ſie den Ausſpruch des Simonides auf die Wirkung der beiden Künſte einſchränkten, vergaßen ſie nicht einzuſchärfen, daß, ungeachtet der vollkommenen Ähnlichkeit dieſer Wirkung, ſie dennoch, ſowohl in den Gegenſtänden, als in der

Art ihrer Nachahmung (ὑλῃ και τροποις μιμησεως) verſchieden wären.

Völlig aber, als ob ſich gar keine ſolche Verſchiedenheit fände, haben viele der neueſten Kunſtrichter aus jener Übereinſtimmung der Malerei und Poeſie die crudeſten Dinge von der Welt geſchloſſen. Bald zwingen ſie die Poeſie in die engern Schranken der Malerei; bald laſſen ſie die Malerei die ganze weite Sphäre der Poeſie füllen. Alles, was der einen recht iſt, ſoll auch der andern vergöñt ſein; alles, was in der einen gefällt oder mißfällt, ſoll nothwendig auch in der andern gefallen oder mißfallen; und voll von dieſer Idee, ſprechen ſie in dem zuverſichtlichſten Tone die ſeichteſten Urtheile, weñ ſie, in den Werken des Dichters und Malers über einerlei Vorwurf, die darin bemerkten Abweichungen von einander zu Fehlern machen, die ſie dem einen oder dem andern, nachdem ſie entweder mehr Geſchmak an der Dichtkunſt oder an der Malerei haben, zur Laſt legen.

Ja, dieſe Afterkritik hat zum Theil die Virtuoſen ſelbſt verführet. Sie hat in der Poeſie die Schilderungsſucht, und in der Malerei die Allegoriſterei erzeuget; indem man jene zu einem redenden Gemälde machen wollen, ohne eigentlich zu wiſſen, was ſie malen könne und ſolle, und dieſe zu einem ſtummen Gedichte, ohne überlegt zu haben, in welchem Maße ſie allgemeine Begriffe ausdrüken könne, ohne ſich von ihrer Beſtimmung zu entfernen und zu einer willkürlichen Schriftart zu werden.

Dieſem falſchen Geſchmake, und jenen ungegründeten Urtheilen entgegenzuarbeiten, iſt die vornehmſte Abſicht folgender Aufſäze.

Sie ſind zufälliger Weiſe entſtanden, und mehr nach der Folge meiner Lectüre, als durch die metho-

diſche Entwikelung allgemeiner Grundſäze angewachſen. Es ſind alſo mehr unordentliche Collectanea zu einem Buche, als ein Buch.

Doch ſchmeichle ich mir, daß ſie auch als ſolche nicht ganz zu verachten ſein werden. An ſyſtematiſchen Büchern haben wir Deutſchen überhaupt keinen Mangel. Aus ein paar angenommenen Worterklärungen in der ſchönſten Ordnung alles, was wir nur wollen, herzuleiten, darauf verſtehen wir uns troz einer Nation in der Welt.

Baumgarten bekañte, einen großen Theil der Beiſpiele in ſeiner Äſthetik Geßners Wörterbuche ſchuldig zu ſein. Weñ mein Raiſonnement nicht ſo bündig iſt, als das baumgartenſche, ſo werden doch meine Beiſpiele mehr nach der Quelle ſchmeken.

Da ich von dem Laokoon gleichſam ausſezte, und mehrmals auf ihn zurükkomme, ſo habe ich ihm auch einen Antheil an der Aufſchrift laſſen wollen. Andere kleine Ausſchweifungen über verſchiedene Punkte der alten Kunſtgeſchichte tragen weniger zu meiner Abſicht bei, und ſie ſtehen nur da, weil ich ihnen niemals einen beſſern Plaz zu geben hoffen kañ.

Noch erinnere ich, daß ich unter dem Namen der Malerei die bildenden Künſte überhaupt begreife; ſo wie ich nicht dafür ſtehe, daß ich nicht unter dem Namen der Poeſie auch auf die übrigen Künſte, deren Nachahmung fortſchreitend iſt, einige Rükſicht nehmen dürfte.

1.

Das allgemeine vorzügliche Keñzeichen der griechiſchen Meiſterſtüke in der Malerei und Bildhauerkunſt ſezet Herr Winkelmañ in eine edle Einfalt und ſtille Größe, ſowohl in der Stellung als im Ausdruke. „So wie die Tiefe des Meeres, ſagt „er, [1]) allezeit ruhig bleibt, die Oberfläche mag „auch noch ſo wüthen: eben ſo zeiget der Ausdruk „in den Figuren der Griechen bei allen Leiden„ſchaften eine große und geſezte Seele.

„Dieſe Seele ſchildert ſich in dem Geſichte des „Laokoons, und nicht in dem Geſichte allein, bei „dem heftigſten Leiden. Der Schmerz, welcher „ſich in allen Muskeln und Sehnen des Körpers „entdeket, und den man ganz allein, ohne das „Geſicht und andere Theile zu betrachten, an dem „ſchmerzlich eingezogenen Unterleibe beinahe ſelbſt „zu empfinden glaubt; dieſer Schmerz, ſage ich, „äuſſert ſich dennoch mit keiner Wuth in dem „Geſichte und in der ganzen Stellung. Er erhebt „kein ſchrekliches Geſchrei, wie Virgil von ſeinem „Laokoon ſinget; die Öfnung des Mundes geſtat„tet es nicht; es iſt vielmehr ein ängſtliches und „beklem̃tes Seufzen, wie es Sadolet beſchreibet. „Der Schmerz des Körpers und die Größe der „Seele ſind durch den engen Bau der Figur mit „gleicher Stärke ausgetheilet, und gleichſam ab„gewogen. Laokoon leidet, aber er leidet wie des „Sophokles Philoktet: ſein Elend gehet uns bis „an die Seele; aber wir wünſchten, wie dieſer „große Mañ das Elend ertragen zu können.

„Der Ausdruk einer ſo großen Seele geht weit „über die Bildung der ſchönen Natur. Der Künſt-

1) Von der Nachahm. der griech. Werke in d. Mal. und Bildhauerk.

„ker mußte die Stärke des Geiſtes in ſich ſelbſt „fühlen, welche er ſeinem Marmor einprägte. „Griechenland hatte Künſtler und Weltweiſe in „einer Perſon, und mehr als einen Metro„dor. [1]) Die Weisheit reichte der Kunſt die Hand, „und blies den Figuren derſelben mehr als ge„meine Seelen ein, u. ſ. w.“

Die Bemerkung, welche hier zum Grunde liegt, daß der Schmerz ſich in dem Geſichte des Laokoons mit derjenigen Wuth nicht zeige, welche man bei der Heftigkeit deſſelben vermuthen ſollte, iſt vollkommen richtig. Auch das iſt unſtreitig, daß eben hierin, wo ein Halbkenner den Künſtler unter der Natur geblieben zu ſein, das wahre Pathetiſche des Schmerzes nicht erreicht zu haben, urtheilen dürfte; daß, ſage ich, eben hierin die Weisheit deſſelben ganz beſonders hervorleuchtet.

Nur in dem Grunde, welchen Herr Winkelmañ dieſer Weisheit gibt, in der Allgemeinheit der Regel, die er aus dieſem Grunde herleitet, wage ich es, anderer Meinung zu ſein.

Ich bekenne, daß der mißbilligende Seitenblik, welchen er auf den Virgil wirft, mich zuerſt ſtuzig gemacht hat; und nächſt dem die Vergleichung mit dem Philoktet. Von hier will ich ausgehen, und meine Gedanken in eben der Ordnung niederſchreiben, in welcher ſie ſich bei mir entwikelt.

„Laokoon leidet, wie des Sophokles Philoktet.“ Wie leidet dieſer? Es iſt ſonderbar, daß ſein Leiden ſo verſchiedene Eindrüke bei uns zurükgelaſſen. — Die Klagen, das Geſchrei, die wilden Verwünſchungen, mit welchen ſein Schmerz das Lager erfüllte, und alle Opfer, alle heilige Handlungen ſtörte, erſchollen nicht minder ſchreklich

1) (Ein Maler und Philoſoph. Plin. Hist. nat. L. 35. c. 11. circa med.)

durch das öde Eiland, und ſie waren es, die ihn dahin verbañten. Welche Töne des Unmuths, des Jammers, der Verzweiflung, von welchen auch der Dichter in der Nachahmung das Theater durchhallen ließ. — Man hat den dritten Aufzug dieſes Stüks ungleich kürzer, als die übrigen, gefunden. Hieraus ſieht man, ſagen die Kunſtrichter, [1]) daß es den Alten um die gleiche Länge der Aufzüge wenig zu thun geweſen. Das glaube ich auch; aber ich wollte mich deßfalls lieber auf ein ander Exempel gründen, als auf dieſes. Die jammervollen Ausrufungen, das Winſeln, die abgebrochenen α, α, φευ, ατατται, ω μοι, μοι! die ganzen Zeilen voller παπα, παπα, aus welchen dieſer Aufzug beſtehet, und die mit ganz andern Dehnungen und Abſezungen declamirt werden mußten, als bei einer zuſammenhangenden Rede nöthig ſind, haben in der Vorſtellung dieſen Aufzug ohne Zweifel ziemlich eben ſo lange dauern laſſen, als die andern. Er ſcheinet dem Leſer weit kürzer auf dem Papiere, als er den Zuhörern wird vorgekommen ſein.

Schreien iſt der natürliche Ausdruk des körperlichen Schmerzes. Homers verwundete Krieger fallen nicht ſelten mit Geſchrei zu Boden. Die gerizte Venus ſchreiet laut; [2]) nicht, um ſie durch dieſes Geſchrei als die weichliche Göttin der Wohlluſt zu ſchildern, vielmehr um der leidenden Natur ihr Recht zu geben. Deñ ſelbſt der eherne Mars, als er die Lanze des Diomedes fühlet, ſchreiet ſo gräßlich, als ſchrieen zehntauſend wüthende Krieger zugleich, daß beide Heere ſich entſezen. [3])

So weit auch Homer ſonſt ſeine Helden über

1) Brumoy, Theat. des Grecs T. 2. p. 89.

2) Ιλ. ε. v. 343. Ἡ δε μεγα ιαχουσα —

3) Ιλ. ε. v. 859.

die menſchliche Natur erhebt, ſo treu bleiben ſie ihr doch ſtets, wenn es auf das Gefühl der Schmerzen und Beleidigungen, wenn es auf die Äuſſerung dieſes Gefühls durch Schreien, oder durch Thränen, oder durch Scheltworte ankömmt. Nach ihren Thaten ſind es Geſchöpfe höherer Art; nach ihren Empfindungen wahre Menſchen.

Ich weiß es, wir feinern Europäer einer klügern Nachwelt wiſſen über unſern Mund und über unſere Augen beſſer zu herſchen. Höflichkeit und Anſtand verbieten Geſchrei und Thränen. Die thätige Tapferkeit des erſten rauhen Weltalters hat ſich bei uns in eine leidende verwandelt. Doch ſelbſt unſere Ureltern waren in dieſer größer, als in jener. Aber unſere Ureltern waren Barbaren. Alle Schmerzen verbeiſſen, dem Streiche des Todes mit unverwandtem Auge entgegenſehen, unter den Biſſen der Nattern lachend ſterben, weder ſeine Sünde, noch den Verluſt ſeines liebſten Freundes beweinen, ſind Züge des alten nordiſchen Heldenmuths. [1]) Palnatoko gab ſeinen Jomsburgern das Geſez, nichts zu fürchten, und das Wort **Furcht** auch nicht einmal zu nennen.

Nicht ſo der Grieche! Er fühlte und furchte ſich; er äuſſerte ſeine Schmerzen und ſeinen Kummer; er ſchämte ſich keiner der menſchlichen Schwachheiten; keine mußte ihn aber auf dem Wege nach Ehre, und von Erfüllung ſeiner Pflicht zurükhalten. Was bei dem Barbaren aus Wildheit und Verhärtung entſprang, das wirkten bei ihm Grundſäze. Bei ihm war der Heroismus wie die verborgenen Funken im Kieſel, die ruhig ſchlafen, ſo lange keine äuſſere Gewalt ſie weket, und dem Steine weder ſeine Klarheit noch ſeine Kälte neh-

1) Th. Bartholinus de causis contemptae a Danis adhuc gentilibus mortis, c. 1.

men. Bei dem Barbaren war der Heroismus eine helle, freſſende Flamme, die immer tobte, und jede andere gute Eigenſchaft in ihm verzehrte, wenigſtens ſchwärzte. — Weñ Homer die Trojaner mit wildem Geſchrei, die Griechen hingegen in entſchloſſener Stille zur Schlacht führet, ſo merken die Ausleger ſehr wohl an, daß der Dichter hierdurch jene als Barbaren, dieſe als geſittete Völker ſchildern wollen. Mich wundert, daß ſie an einer andern Stelle eine ähnliche charakteriſtiſche Entgegenſezung nicht bemerket haben. 1) Die feindlichen Heere haben einen Waffenſtillſtand getroffen; ſie ſind mit Verbrennung ihrer Todten beſchäftiget, welches auf beiden Theilen nicht ohne heiſſe Thränen abgehet: (δακρυα θερμα χεοντες). Aber Priamus verbietet ſeinen Trojanern zu weinen: (ȣδ' εια κλαιειν Πριαμος μεγας). „Er verbietet ihnen zu weinen, „ſagt die Dacier, weil er beſorgt, ſie möchten „ſich zu ſehr erweichen, und morgen mit weniger „Muth an den Streit gehen.“ Wohl; doch frage ich: warum muß nur Priamus dieſes beſorgen? Warum ertheilet nicht auch Agamemnon ſeinen Griechen das nämliche Verbot? Der Siñ des Dichters gehet tiefer. Er will uns lehren, daß nur der geſittete Grieche zugleich weinen und tapfer ſein könne; indem der ungeſittete Trojaner, um es zu ſein, alle Menſchlichkeit vorher erſtiken müße. Νεμεσσωμαι γε μεν ȣδεν κλαιειν, läßt er an einem andern Orte 2) den verſtändigen Sohn des weiſen Neſtors ſagen.

Es iſt merkwürdig, daß unter den wenigen Trauerſpielen, die aus dem Altertume auf uns gekommen ſind, ſich zwei Stüke finden, in welchen der körperliche Schmerz nicht der kleinſte Theil des

1) Ιλ. η. v. 421. 2) Οδ. δ. v. 195.

Unglüks iſt, das den leidenden Helden trift. Auſſer dem Philoktet, der ſterbende Herkules. Und auch dieſen läßt Sophokles klagen, winſeln, weinen und ſchreien. Dank ſei unſern artigen Nachbarn, dieſen Meiſtern des Anſtändigen, daß nunmehr ein winſelnder Philoktet, ein ſchreiender Herkules, die lächerlichſten, unerträglichſten Perſonen auf der Bühne ſein würden. Zwar hat ſich einer ihrer neueſten Dichter [1]) an den Philoktet gewagt. Aber durfte er es wagen, ihnen den wahren Philoktet zu zeigen?

Selbſt ein Laokoon findet ſich unter den verlornen Stüken des Sophokles. Weñ uns das Schikſal doch auch dieſen Laokoon gegönnet hätte! Aus den leichten Erwähnungen, die ſeiner einige alte Grammatiker thun, läßt ſich nicht ſchließen, wie der Dichter dieſen Stof behandelt habe. So viel bin ich verſichert, daß er den Laokoon nicht ſtoiſcher, als den Philoktet und Herkules, wird geſchildert haben. Alles Stoiſche iſt untheatraliſch; und unſer Mitleiden iſt allezeit dem Leiden gleichmäßig, welches der intereſſirende Gegenſtand äuſſert. Sieht man ihn ſein Elend mit großer Seele ertragen, ſo wird dieſe große Seele zwar unſere Bewunderung erweken; aber die Bewunderung iſt ein kalter Affect, deſſen unthätiges Staunen jede andere wärmere Leidenſchaft, ſo wie jede andere deutliche Vorſtellung, ausſchließet.

Und nunmehr komme ich zu meiner Folgerung. Weñ es wahr iſt, daß das Schreien bei Empfindung körperlichen Schmerzes, beſonders nach der alten griechiſchen Denkungsart, gar wohl mit einer großen Seele beſtehen kañ: ſo kañ der Ausdruk einer ſolchen Seele die Urſache nicht ſein, warum dem-

1) Chataubrun.

ungeachtet der Künſtler in ſeinem Marmor dieſes Schreien nicht nachahmen wollen; ſondern es muß einen andern Grund haben, warum er hier von ſeinem Nebenbuhler, dem Dichter, abgehet, der dieſes Geſchrei mit beſtem Vorſaze ausdrüket.

2.

Es ſei Fabel oder Geſchichte, daß die Liebe den erſten Verſuch in den bildenden Künſten gemacht habe: ſo viel iſt gewiß, daß ſie den großen alten Meiſtern die Hand zu führen nicht müde geworden. Deñ wird jezt die Malerei überhaupt als die Kunſt, welche Körper auf Flächen nachahmet, in ihrem ganzen Umfange betrieben: ſo hatte der weiſe Grieche ihr weit engere Gränzen geſezet, und ſie blos auf die Nachahmung ſchöner Körper eingeſchränket. Sein Künſtler ſchilderte nichts als das Schöne; ſelbſt das gemeine Schöne, das Schöne niederer Gattungen, war nur ſein zufälliger Vorwurf, ſeine Übung, ſeine Erholung. Die Vollkommenheit des Gegenſtandes ſelbſt mußte in ſeinem Werke entzüken. Er war zu groß, von ſeinen Betrachtern zu verlangen, daß ſie ſich mit dem bloßen kalten Vergnügen, welches aus der getroffenen Ähnlichkeit, aus der Erwägung ſeiner Geſchiklichkeit entſpringet, begnügen ſollten; an ſeiner Kunſt war ihm nichts lieber, dünkte ihm nichts edler, als der Endzwek der Kunſt.

„Wer wird dich malen wollen, da dich niemand ſehen will?“ ſagt ein alter Epigrammatiſt [1]) über einen höchſt ungeſtalteten Menſchen. Mancher

1) Antiochus. (Anth. L. 2. ep. 4.) — Harduin über den Plinius (L. 35. sect. 36.) legt dieſes Epigram̃ einem Piſo bei. Es findet ſich aber unter allen griechiſchen Epigrammatiſten keiner dieſes Namens.

neuere Künſtler würde ſagen: „Sei ſo ungeſtal„tet, wie möglich; ich will dich doch malen. Mag „dich ſchon niemand gern ſehen: ſo ſoll man doch „mein Gemälde gern ſehen; nicht in ſo fern es „dich vorſtellt, ſondern in ſo fern es ein Beweis „meiner Kunſt iſt, die ein ſolches Scheuſal ſo ähn„lich nachzubilden weiß.“

Freilich iſt der Hang zu dieſer üppigen Prahlerei mit leidigen Geſchiklichkeiten, die durch den Werth ihrer Gegenſtände nicht geadelt werden, zu natürlich, als daß nicht auch die Griechen ihren Pauſon, ihren Pyreikus ſollten gehabt haben. Sie hatten ſie; aber ſie ließen ihnen ſtrenge Gerechtigkeit widerfahren. Pauſon, der ſich noch unter dem Schönen der gemeinen Natur hielt, deſſen niedriger Geſchmak das Fehlerhafte und Häßliche an der menſchlichen Bildung am liebſten ausdrükte, 1) lebte

1) „Jungen Leuten, befiehlt daher Ariſtoteles, muß man „ſeine Gemälde nicht zeigen, um ihre Einbildungs„kraft ſo viel möglich von allen Bildern des Häßlichen „rein zu halten.“ (Polit. L. 8. c. 5. p. 526. Ed. Conring.) Herr Boden will zwar in dieſer Stelle, anſtatt Pauſon, Pauſanias geleſen wiſſen, weil von dieſem bekañt ſei, daß er unzüchtige Figuren gemalt habe. (de Umbra poëtica, Comment. 1. p. 13.) Als ob man es erſt von einem philoſophiſchen Geſezgeber lernen müßte, die Jugend von dergleichen Reizungen der Wohlluſt zu entfernen. Er hätte die bekañte Stelle in der Dichtkunſt (c. 2.) nur in Vergleichung ziehen dürfen, um ſeine Vermuthung zurükzubehalten. Es gibt Ausleger (z. E. Kühn über den Älian Var. Hist. L. 4. c. 3.), welche den Unterſchied, den Ariſtoteles daſelbſt zwiſchen dem Polygnotus, Dionyſius und Pauſon angibt, darin ſezen, daß Polygnotus Götter und Helden, Dionyſius Menſchen, und Pauſon Thiere gemalt habe. Sie malten alleſamt menſchliche Figuren; und daß Pauſon einmal ein Pferd malte, beweiſet noch nicht, daß er ein Thiermaler geweſen,

in der verächtlichſten Armuth. [1]) Und Pyreikus, der Barbierſtuben, ſchmuzige Werkſtätten, Eſel und Küchenkräuter, mit allem dem Fleiſſe eines niederländiſchen Künſtlers malte, als ob dergleichen Dinge in der Natur ſo viel Reiz hätten, und ſo ſelten zu erbliken wären, bekam den Zunamen des Rhyparographen, [2]) des Kothmalers; obgleich der wohllüſtige Reiche ſeine Werke mit Gold aufwog, um ihrer Nichtigkeit auch durch dieſen eingebildeten Werth zu Hülfe zu kommen.

Die Obrigkeit ſelbſt hielt es ihrer Aufmerkſamkeit nicht für unwürdig, den Künſtler mit Gewalt in ſeiner wahren Sphäre zu erhalten. Das Geſez der Thebaner, welches ihm die Nachahmung in's Schönere befahl, und die Nachahmung in's Häßlichere bei Strafe verbot, iſt bekañt. Es war kein Geſez wider den Stümper, wofür es gemeiniglich, und ſelbſt vom Junius, [3]) gehalten wird. Es verdamte die griechiſchen Ghezzi: den unwürdigen Kunſtgrif, die Ähnlichkeit durch Übertreibung der häßlichen Theile des Urbildes zu erreichen; mit einem Worte, die Caricatur.

Aus eben dem Geiſt des Schönen war auch das Geſez der Hellanodiken gefloſſen. Jeder olympiſche

wofür ihn Herr Boden hält. Ihren Rang beſtimten die Grade des Schönen, die ſie ihren menſchlichen Figuren gaben, und Dionyſius koñte nur deßwegen nichts als Menſchen malen, und hieß nur darum vor allen andern der Anthropograph, weil er der Natur zu ſclaviſch folgte, und ſich nicht bis zum Ideal erheben koñte, unter welchem Götter und Helden zu malen, ein Religionsverbrechen geweſen wäre.

1) Aristoph. Plut. v. 602. et Acharn. v. 854.

2) Plinius L. 30. sect. 37.

3) De Pictura Vet. L. 2. c. 4. §. 1.

Sieger erhielt eine Statue; aber nur dem dreimaligen Sieger ward eine ikoniſche geſezet. [1]) Der mittelmäßigen Porträts ſollten unter den Kunſtwerken nicht zu viel werden. Deñ obſchon auch das Porträt ein Ideal zuläßt, ſo muß doch die Ähnlichkeit darüber herſchen; es iſt das Ideal eines gewiſſen Menſchen, nicht das Ideal eines Menſchen überhaupt.

Wir lachen, weñ wir hören, daß bei den Alten auch die Künſte bürgerlichen Geſezen unterworfen geweſen. Aber wir haben nicht immer Recht, weñ wir lachen. Unſtreitig müßen ſich die Geſeze über die Wiſſenſchaften keine Gewalt anmaßen, deñ der Endzwek der Wiſſenſchaften iſt Wahrheit. Wahrheit iſt der Seele nothwendig; und es wird Tirannei, ihr in Befriedigung dieſes weſentlichen Bedürfniſſes den geringſten Zwang anzuthun. Der Endzwek der Künſte hingegen iſt Vergnügen; und das Vergnügen iſt entbehrlich. Alſo darf es allerdings von dem Geſezgeber abhangen, welche Art von Vergnügen, und in welchem Maße er jede Art deſſelben verſtatten will.

Die bildenden Künſte insbeſondere, auſſer dem unfehlbaren Einfluſſe, den ſie auf den Charakter der Nation haben, ſind einer Wirkung fähig, welche die nähere Aufſicht des Geſezes heiſchet. Erzeugten ſchöne Menſchen ſchöne Bildſäulen, ſo wirkten dieſe hinwiederum auf jene zurük, und der Staat hatte ſchönen Bildſäulen ſchöne Menſchen mit zu verdanken. Bei uns ſcheinet ſich die zarte Einbildungskraft der Mütter nur in Ungeheuern zu äuſſern.

Aus dieſem Geſichtspunkte glaube ich in gewiſſen alten Erzählungen, die man geradezu als Lügen

1) Plinius L. 34. sect. 9.

verwirft, etwas wahres zu erbliken. Den Müttern des Ariſtomenes, des Ariſtodamas, Alexanders des Großen, des Scipio, des Auguſtus, des Galerius, träumte in ihrer Schwangerſchaft allen, als ob ſie mit einer Schlange zu thun hätten. Die Schlange war ein Zeichen der Gottheit; [1]) und die ſchönen Bildſäulen und Gemälde eines Bakchus, eines Apollo, eines Merkurius, eines Herkules, waren ſelten ohne eine Schlange. Die ehrlichen Weiber hatten des Tages ihre Augen an dem Gotte gewaidet, und der verwirrende Traum erwekte das Bild des Thieres. So rette ich den Traum, und gebe die Auslegung preis, welche der Stolz ihrer Söhne und die Unverſchämtheit des Schmeichlers davon machten. Deñ eine Urſache mußte es wohl haben, warum die ehebrecheriſche Phantaſie nur immer eine Schlange war.

Doch ich gerathe aus meinem Wege. Ich wollte blos feſtſezen, daß bei den Alten die Schönheit das höchſte Geſez der bildenden Künſte geweſen ſei.

Und dieſes feſtgeſezt, folget nothwendig, daß alles andere, worauf ſich die bildenden Künſte zugleich mit erſtreken können, weñ es ſich mit der Schönheit nicht verträgt, ihr gänzlich weichen, und weñ es ſich mit ihr verträgt, ihr wenigſtens untergeordnet ſein müßen.

Ich will bei dem Ausdruke ſtehen bleiben. Es

1) Man irret ſich, weñ man die Schlange nur für das Keñzeichen einer mediciniſchen Gottheit hält. Juſtinus Martyr (Apolog. 2. pag. 55. edit. Sylburg.) ſagt ausdrüklich: *παρα παντι των νομιζομενων παρ' ὑμιν θεων, οφις συμβολον μεγα και μυστηριον αναγραφεται,* und es wäre leicht eine Reihe von Monumenten anzuführen, wo die Schlange Gottheiten begleitet, welche nicht die geringſte Beziehung auf die Geſundheit haben.

gibt Leidenſchaften und Grade von Leidenſchaften, die ſich in dem Geſichte durch die häßlichſten Verzerrungen äuſſern, und den ganzen Körper in ſo gewaltſame Stellungen ſezen, daß alle die ſchönen Linien, die ihn in einem ruhigern Stande umſchreiben, verloren gehen. Dieſer enthielten ſich alſo die alten Künſtler entweder ganz und gar, oder ſezten ſie auf geringere Grade herunter, in welchen ſie eines Maßes von Schönheit fähig ſind.

Wuth und Verzweiflung ſchändete keines von ihren Werken. Ich darf behaupten, daß ſie nie eine Furie gebildet haben. 1)

Zorn ſezten ſie auf Ernſt herab. Bei dem Dichter war es der zornige Jupiter, welcher den Bliz ſchleuderte; bei dem Künſtler nur der ernſte.

1) Man gehe alle die Kunſtwerke durch, deren Plinius und Pauſanias und andere gedenken; man überſehe die noch jezt vorhandenen alten Statuen, Basreliefs, Gemälde: und man wird nirgends eine Furie finden. Ich nehme die Münzen aus, deren Figuren aber nicht zur Kunſt, ſondern zur Bilderſprache gehören. Indeß hätte Spence, da er Furien haben mußte, ſie doch lieber von den Münzen erborgen ſollen (Seguini Numis. p. 178. Spanhem. de Praest. Numism. Dissert. 13. p. 639. Les Césars de Julien par Spanhem p. 48), als daß er ſie durch einen wizigen Einfall in ein Werk bringen will, in welchem ſie ganz gewiß nicht ſind. Er ſagt in ſeinem Polymetis (Dial. 16. p. 272.): „Obſchon die Furien in den Werken der alten Künſtler „etwas ſehr ſeltenes ſind, ſo findet ſich doch eine Ge„ſchichte, in der ſie durchgängig von ihnen angebracht „werden. Ich meine den Tod des Meleager, als in „deſſen Vorſtellung auf Basreliefs ſie öfters die Althäa „aufmuntern und antreiben, den unglüklichen Brand, „von welchem das Leben ihres einzigen Sohnes abhing, „dem Feuer zu übergeben. Deñ auch ein Weib würde „in ihrer Rache ſo weit nicht gegangen ſein, hätte

Jammer ward in Betrübniß gemildert. Und wo dieſe Milderung nicht ſtatt finden koñte, wo der Jammer eben ſo verkleinernd, als entſtellend geweſen wäre — was that da Timanthes? Sein

„ ein Teufel nicht ein wenig zugeſchüret. In einem
„ von dieſen Basreliefs, bei dem Bellori (in den Ad-
„ mirandis), ſieht man zwei Weiber, die mit der Al-
„ thäa am Altare ſtehen, und allem Anſehen nach Fu-
„ rien ſein ſollen. Deñ wer ſonſt, als Furien, hätte
„ einer ſolchen Handlung beiwohnen wollen? Daß ſie
„ für dieſen Charakter nicht ſchreklich genug ſind, liegt
„ ohne Zweifel an der Abzeichnung. Das Merkwürdigſte
„ aber auf dieſem Werke iſt die runde Scheibe, unten
„ gegen die Mitte, auf welcher ſich offenbar der Kopf
„ einer Furie zeiget. Vielleicht war es die Furie, an
„ die Althäa, ſo oft ſie eine üble That vornahm, ihr
„ Gebet richtete, und vornehmlich jezt zu richten, alle
„ Urſache hatte ꝛc." — Durch ſolche Wendungen kañ man aus allem alles machen. „Wer ſonſt, fragt „Spence, als Furien, hätte einer ſolchen Handlung „beiwohnen wollen?" Ich antworte: Die Mägde der Althäa, welche das Feuer anzünden und unterhalten mußten. Ovid ſagt (Metamorph. L. 8. v. 460 — 461.):

Protulit hunc (stipitem) genitrix, taedasque in fragmina poni
Imperat, et positis inimicos admovet ignes.

Dergleichen taedas, lange Stüke von Kien, welche die Alten zu Fakeln brauchten, haben auch wirklich beide Perſonen in den Händen, und die eine hat eben ein ſolches Stük zerbrochen, wie ihre Stellung anzeigt. Auf der Scheibe, gegen die Mitte des Werks, erkenne ich die Furie eben ſo wenig. Es iſt ein Geſicht, welches einen heftigen Schmerz ausdrükt. Ohne Zweifel ſoll es der Kopf des Meleager ſelbſt ſein. (Metamorph. L. 8. v. 515.)

Inscius atque absens flamma Meleagros in illa
Uritur; et caecis torreri viscera sentit
Ignibus: et magnos superat virtute dolores.

Gemälde von der Opferung der Iphigenia, in welchem er allen Umſtehenden den ihnen eigentümlich zukommenden Grad der Traurigkeit ertheilte, das Geſicht des Vaters aber, welches den allerhöchſten hätte zeigen ſollen, verhüllete, iſt bekañt, und es ſind viel artige Dinge darüber geſagt worden. Er hatte ſich, ſagt dieſer, 1) in den traurigen Phyſiognomien ſo erſchöpft, daß er dem Vater eine noch traurigere geben zu können verzweifelte. Er bekañte dadurch, ſagt jener, 2) daß der Schmerz eines Vaters bei dergleichen Vorfällen über allen Ausdruk ſei. Ich, für mein Theil, ſehe hier weder

Der Künſtler brauchte ihn gleichſam zum übergange in den folgenden Zeitpunkt der nämlichen Geſchichte, welcher den ſterbenden Meleager gleich darneben zeigt. Was Spence zu Furien macht, hält Montfaucon für Parcen, (Antiq. expl. T. 1. p. 162.) den Kopf auf der Scheibe ausgenommen, den er gleichfalls für eine Furie ausgibt. Bellori ſelbſt (Admirand. Tab. 77.) läßt es unentſchieden, ob es Parcen oder Furien ſind. Ein Oder, welches genugſam zeiget, daß ſie weder das eine noch das andere ſind. Auch Montfaucons übrige Auslegung ſollte genauer ſein. Die Weibsperſon, welche neben dem Bette ſich auf den Ellebogen ſtüzet, hätte er Kaſſandra, und nicht Atalanta nennen ſollen. Atalanta iſt die, welche mit dem Rüken gegen das Bette gekehret, in einer traurigen Stellung ſizet. Der Künſtler hat ſie mit vielem Verſtande von der Familie abgewendet, weil ſie nur die Geliebte, nicht die Gemahlin des Meleagers war, und ihre Betrübniß über ein Unglük, das ſie ſelbſt unſchuldiger Weiſe veranlaſſet hatte, die Anverwandten erbittern mußte.

1) Plinius L. 35. sect. 35. Cum moestos pinxisset omnes, praecipue patruum, et tristitiae omnem imaginem consumsisset, patris ipsius vultum velavit, quem digne non poterat ostendere.

2) Summi moeroris acerbitatem arte exprimi non posse confessus est. Valerius Max. L. 8. c. 2.

die Unvermögenheit des Künſtlers, noch die Unvermögenheit der Kunſt. Mit dem Grade des Affects verſtärken ſich auch die ihm entſprechenden Züge des Geſichts; der höchſte Grad hat die allerentſchiedenſten Züge, und nichts iſt der Kunſt leichter, als dieſe auszudrüken. Aber Timanthes kañte die Gränzen, welche die Grazien ſeiner Kunſt ſezen. Er wußte, daß ſich der Jammer, welcher dem Agamemnon als Vater zukam, durch Verzerrungen äuſſert, die allezeit häßlich ſind. So weit ſich Schönheit und Würde mit dem Ausdruke verbinden ließ, ſo weit trieb er ihn. Das Häßliche wäre er gern übergangen, hätte er gern gelindert; aber da ihm ſeine Compoſition beides nicht erlaubte, was blieb ihm anders übrig, als es zu verhüllen? — Was er nicht malen durfte, ließ er errathen. Kurz, dieſe Verhüllung iſt ein Opfer, das der Künſtler der Schönheit brachte. Sie iſt ein Beiſpiel, nicht wie man den Ausdruk über die Schranken der Kunſt treiben, ſondern wie man ihn dem erſten Geſeze der Kunſt, dem Geſeze der Schönheit, unterwerfen ſoll.

Und dieſes nun auf den Laokoon angewendet, ſo iſt die Urſache klar, die ich ſuche. Der Meiſter arbeitete auf die höchſte Schönheit, unter den angenommenen Umſtänden des körperlichen Schmerzes. Dieſer, in aller ſeiner entſtellenden Heftigkeit, war mit jener nicht zu verbinden. Er mußte ihn alſo herabſezen; er mußte Schreien in Seufzen mildern; nicht, weil das Schreien eine unedle Seele verräth, ſondern weil es das Geſicht auf eine ekelhafte Weiſe verſtellet. Deñ man reiſſe dem Laokoon in Gedanken nur den Mund auf, und urtheile. Man laſſe ihn ſchreien, und ſehe. Es war eine Bildung, die Mitleid einflößte, weil ſie Schönheit und Schmerz zugleich zeigte; nun iſt es eine häßliche, eine abſcheuliche Bil-

dung geworden, von der man gern ſein Geſicht verwendet, weil der Anblik des Schmerzes Unluſt erregt, ohne daß die Schönheit des leidenden Gegenſtandes dieſe Unluſt in das ſüße Gefühl des Mitleids verwandeln kañ.

Die bloße weite Öfnung des Mundes — bei Seite geſezt, wie gewaltſam und ekel auch die übrigen Theile des Geſichts dadurch verzerret und verſchoben werden — iſt in der Malerei ein Flek, und in der Bildhauerei eine Vertiefung, welche die widrigſte Wirkung von der Welt thut. Montfaucon bewies wenig Geſchmak, als er einen alten bärtigen Kopf, mit aufgeriſſenem Munde, für einen Orakel ertheilenden Jupiter ausgab. 1) Muß ein Gott ſchreien, weñ er die Zukunft eröfnet? Würde ein gefälliger Umriß des Mundes ſeine Rede verdächtig machen? Auch glaube ich es dem Valerius nicht, daß Ajax in dem nur gedachten Gemälde des Timanthes ſollte geſchrieen haben. 2) Weit ſchlechtere Meiſter aus den Zeiten der ſchon verfallenen Kunſt laſſen auch nicht einmal die wildeſten Barbaren, weñ ſie unter dem Schwerte des Siegers Schreken und Todesangſt ergreift, den Mund bis zum Schreien öfnen. 3)

Es iſt gewiß, daß dieſe Herabſezung des äuſſerſten körperlichen Schmerzes auf einen niedrigern

1) Antiq. expl. T. 1. p. 50.

2) Er gibt nämlich die von dem Timanthes wirklich ausgedrükten Grade der Traurigkeit ſo an: Calchantem tristem, moestum Ulyssem, clamantem Ajacem, lamentantem Menelaum. — Der Schreier Ajax müßte eine häßliche Figur geweſen ſein; und da weder Cicero noch Quintilian in ihren Beſchreibungen dieſes Gemäldes ſeiner gedenken, ſo werde ich ihn um ſo viel eher für einen Zuſaz halten dürfen, mit dem es Valerius aus ſeinem Kopfe bereichern wollen.

3) Bellori, Admiranda. Tab. 11 — 12.

Grad von Gefühl an mehrern alten Kunſtwerken ſichtbar geweſen. Der leidende Herkules in dem vergifteten Gewande, von der Hand eines alten unbekañten Meiſters, war nicht der ſophokleiſche, der ſo gräßlich ſchrie, daß die lokriſchen Felſen und die euböiſchen Vorgebirge davon ertönten. Er war mehr finſter, als wild.[1]) Der Philoktet des Pythagoras Leontinus ſchien dem Betrachter ſeinen Schmerz mitzutheilen, welche Wirkung der geringſte gräßliche Zug verhindert hätte. Man dürfte fragen, woher ich wiſſe, daß dieſer Meiſter eine Bildſäule des Philoktet gemacht habe? Aus einer Stelle des Plinius, die meine Verbeſſerung nicht erwartet haben ſollte, ſo offenbar verfälſcht oder verſtümmelt iſt ſie.[2])

1) Plinius, L. 34. sect. 19.

2) Eundem, nämlich den Miro, lieſet man bei dem Plinius (L. 34. sect. 19.) vicit et Pythagoras Leontinus, qui fecit stadiodromon Astylon, qui Olympiae ostenditur: et Libyn puerum tenentem tabulam, eodem loco, et mala ferentem nudum. Syracusis autem claudicantem: cujus ulceris dolorem sentire etiam spectantes videntur. Man erwäge die lezten Worte etwas genauer. Wird nicht darin offenbar von einer Perſon geſprochen, die wegen eines ſchmerzhaften Geſchwüres überall bekañt iſt? Cujus ulceris u. ſ. w. Und dieſes cujus ſollte auf das bloße claudicantem, und das claudicantem vielleicht auf das noch entferntere puerum gehen? Niemand hatte mehr Recht, wegen eines ſolchen Geſchwüres bekañter zu ſein, als Philoktet. Ich leſe alſo, anſtatt claudicantem, Philoctetem, oder halte wenigſtens dafür, daß das leztere durch das erſtere gleichlautende Wort verdrungen worden, und man beides zuſammen Philoctetem claudicantem leſen müße. Sophokles läßt ihn ςιβον κατ' αναγκαν ἑρπειν, und es mußte ein Hinken verurſachen, daß er auf den kranken Fuß weniger herzhaft auftreten koñte.

3.

Aber, wie ſchon gedacht, die Kunſt hat in den neuern Zeiten ungleich weitere Gränzen erhalten. Ihre Nachahmung, ſagt man, erſtreke ſich auf die ganze ſichtbare Natur, von welcher das Schöne nur ein kleiner Theil iſt. Wahrheit und Ausdruk ſei ihr erſtes Geſez; und wie die Natur ſelbſt die Schönheit höhern Abſichten jederzeit aufopfere, ſo müße ſie auch der Künſtler ſeiner allgemeinen Beſtimmung unterordnen, und ihr nicht weiter nachgehen, als es Wahrheit und Ausdruk erlauben. Genug, daß durch Wahrheit und Ausdruk das Häßlichſte der Natur in ein Schönes der Kunſt verwandelt werde.

Geſezt, man wollte dieſe Begriffe für's erſte unbeſtritten in ihrem Werthe oder Unwerthe laſſen; ſollten nicht andere von ihnen unabhängige Betrachtungen zu machen ſein, warum dem ungeachtet der Künſtler in dem Ausdruke Maß halten, und ihn nie aus dem höchſten Punkte der Handlung nehmen müße?

Ich glaube, der einzige Augenblik, an den die materiellen Schranken der Kunſt alle ihre Nachahmungen binden, wird auf dergleichen Betrachtungen leiten.

Kañ der Künſtler von der immer veränderlichen Natur nie mehr als einen einzigen Augenblik, und der Maler insbeſondere dieſen einzigen Augenblik auch nur aus einem einzigen Geſichtspunkte, brauchen; ſind aber ihre Werke gemacht, nicht blos erblikt, ſondern betrachtet zu werden, lange und wiederholtermaßen betrachtet zu werden: ſo iſt es gewiß, daß jener einzige Augenblik, und einzige Geſichtspunkt dieſes einzigen Augenblikes, nicht fruchtbar genug gewählet werden kañ. Dasjenige aber nur allein iſt fruchtbar, was der Einbildungskraft freies Spiel

läßt. Je mehr wir ſehen, deſto mehr müßen wir hinzu denken können. Je mehr wir dazu denken, deſto mehr müßen wir zu ſehen glauben. In dem ganzen Verfolge eines Affects iſt aber kein Augenblik, der dieſen Vortheil weniger hat, als die höchſte Staffel deſſelben. Über ihr iſt weiter nichts, und dem Auge das Äuſſerſte zeigen, heißt der Phantaſie die Flügel binden, und ſie nöthigen, da ſie über den ſiñlichen Eindruk nicht hinaus kañ, ſich unter ihm mit ſchwächern Bildern zu beſchäftigen, über die ſie die ſichtbare Fülle des Ausdruks als ihre Gränzen ſcheuet. Weñ Laokoon alſo ſeufzet, ſo kañ ihn die Einbildungskraft ſchreien hören; weñ er aber ſchreiet, ſo kañ ſie von dieſer Vorſtellung weder eine Stufe höher, noch eine Stufe tiefer ſteigen, ohne ihn in einem leidlichern, folglich unintereſſantern Zuſtande zu erbliken. Sie hört ihn erſt ächzen, oder ſie ſieht ihn ſchon todt.

Ferner: Erhält dieſer einzige Augenblik durch die Kunſt eine unveränderliche Dauer: ſo muß er nichts ausdrüken, was ſich nicht anders als tranſitoriſch denken läßt. Alle Erſcheinungen, zu deren Weſen wir es nach unſern Begriffen rechnen, daß ſie plözlich ausbrechen und plözlich verſchwinden; daß ſie das, was ſie ſind, nur einen Augenblik ſein können; alle ſolche Erſcheinungen, ſie mögen angenehm oder ſchreklich ſein, erhalten durch die Verlängerung der Kunſt ein ſo widernatürliches Anſehen, daß mit jeder wiederholten Erblikung der Eindruk ſchwächer wird, und uns endlich vor dem ganzen Gegenſtande ekelt oder grauet. La Mettrie, der ſich als einen zweiten Demokrit malen und ſtechen laſſen, lacht nur die erſtenmale, die man ihn ſieht. Betrachtet ihn öfter, und er wird aus einem Philoſophen ein Gek; aus ſeinem Lachen wird ein Grinſen. So auch

mit dem Schreien. Der heftige Schmerz, welcher das Schreien ausprеſſet, läßt entweder bald nach, oder zerſtöret das leidende Subject. Wen̄ alſo auch der geduldigſte, ſtandhafteſte Man̄ ſchreiet, ſo ſchreiet er doch nicht unabläßlich. Und nur dieſes ſcheinbare Unabläßliche in der materiellen Nachahmung der Kunſt iſt es, was ſein Schreien zu weibiſchem Unvermögen, zu kindiſcher Unleidlichkeit machen würde. Dieſes wenigſtens mußte der Künſtler des Laokoons vermeiden, hätte ſchon das Schreien der Schönheit nicht geſchadet, wäre es auch ſeiner Kunſt ſchon erlaubt geweſen, Leiden ohne Schönheit auszudrüken.

Unter den alten Malern ſcheinet Timomachus Vorwürfe des äuſſerſten Affects am lieblichſten gewählet zu haben. Sein raſender Ajax, ſeine Kindermörderin Medea, waren berühmte Gemälde. Aber aus den Beſchreibungen, die wir von ihnen haben, erhellet, daß er jenen Punkt, in welchem der Betrachter das Äuſſerſte nicht ſowohl erblikt, als hinzu denkt, jene Erſcheinung, mit der wir den Begrif des Tranſitoriſchen nicht ſo nothwendig verbinden, daß uns die Verlängerung derſelben in der Kunſt mißfallen ſollte, vortreflich verſtanden, und mit einander zu verbinden gewußt hat. Die Medea hatte er nicht in dem Augenblike genommen, in welchem ſie ihre Kinder wirklich ermordet; ſondern einige Augenblike zuvor, da die mütterliche Liebe noch mit der Eiferſucht kämpfet. Wir ſehen das Ende dieſes Kampfes voraus. Wir zittern voraus, nun bald blos die grauſame Medea zu erbliken, und unſere Einbildungskraft gehet weit über alles hinweg, was uns der Maler in dieſem ſchreklichen Augenblike zeigen kön̄te. Aber eben darum beleidiget uns die in der Kunſt fortdauernde Unentſchloſſenheit der

Medea ſo wenig, daß wir vielmehr wünſchen, es wäre in der Natur ſelbſt dabei geblieben, der Streit der Leidenſchaften hätte ſich nie entſchieden, oder hätte wenigſtens ſo lange angehalten, bis Zeit und Überlegung die Wuth entkräften, und den mütterlichen Empfindungen den Sieg verſichern können. Auch hat dem Timomachus dieſe ſeine Weisheit große und häufige Lobſprüche zugezogen, und ihn weit über einen andern unbekañten Maler erhoben, der unverſtändig genug geweſen war, die Medea in ihrer höchſten Naſerei zu zeigen, und ſo dieſem flüchtig überhingehenden Grade der äuſſerſten Naſerei eine Dauer zu geben, die alle Natur empöret. Der Dichter, [1]) der ihn deßfalls tadelt, ſagt daher ſehr ſiñreich, indem er das Bild ſelbſt anredet: „Dürſteſt du deñ beſtändig nach „dem Blute deiner Kinder? Iſt deñ immer ein „neuer Jaſon, immer eine neue Creuſa da, die „dich unaufhörlich erbittern? — Zum Henker „mit dir auch im Gemälde!“ ſezt er voller Verdruß hinzu.

Von dem raſenden Ajax des Timomachus läßt ſich aus der Nachricht des Philoſtrat urtheilen. [2]) Ajax erſchien nicht, wie er unter den Heerden wüthet, und Rinder und Böke für Menſchen feſſelt und mordet. Sondern der Meiſter zeigte ihn, wie er nach dieſen wahnwizigen Heldenthaten ermattet da ſizt, und den Anſchlag faſſet, ſich ſelbſt umzubringen. Und das iſt wirklich der raſende Ajax; nicht weil er eben jezt raſet, ſondern weil man ſiehet, daß er geraſet hat; weil man die

1) Philippus (Anth. L. 4. c. 9. ep. 10.)
Αιει γαρ διψας βρεφεων φονον. η τις Ιησων
Δευτερος, η Γλαυκη τις παλι σοι προφασις;
Ερρε και εν κηρῳ παιδοκτονε —
2) Vita Apoll. L. 2. c. 22.

Größe ſeiner Raſerei am lebhafteſten aus der verzweiflungsvollen Scham abnimt, die er nun ſelbſt darüber empfindet. Man ſiehet den Sturm in den Trümmern und Leichen, die er an das Land geworfen.

4.

Ich überſehe die angeführten Urſachen, warum der Meiſter des Laokoon in dem Ausdruke des körperlichen Schmerzes Maß halten müßen, und finde, daß ſie alleſamt von der eigenen Beſchaffenheit der Kunſt, und von derſelben nothwendigen Schranken und Bedürfniſſen hergenommen ſind. Schwerlich dürfte ſich alſo wohl irgend eine derſelben auf die Poeſie anwenden laſſen.

Ohne hier zu unterſuchen, wie weit es dem Dichter gelingen kañ, körperliche Schönheit zu ſchildern: ſo iſt ſo viel unſtreitig, daß, da das ganze unermeßliche Reich der Vollkommenheit ſeiner Nachahmung offen ſtehet, die ſichtbare Hülle, unter welcher Vollkommenheit zu Schönheit wird, nur eines von den geringſten Mitteln ſein kañ, durch die er uns für ſeine Perſonen zu intereſſiren weiß. Oft vernachläßiget er dieſes Mittel gänzlich; verſichert, daß, weñ ſein Held unſere Gewogenheit gewonnen, uns deſſen edlere Eigenſchaften entweder ſo beſchäftigen, daß wir an die körperliche Geſtalt gar nicht denken, oder, weñ wir daran denken, uns ſo beſtechen, daß wir ihm von ſelbſt, wo nicht eine ſchöne, doch eine gleichgültige ertheilen. Am wenigſten wird er bei jedem einzeln Zuge, der nicht ausdrüklich für das Geſicht beſtimt iſt, ſeine Rükſicht dennoch auf dieſen Siñ nehmen dürfen. Weñ Virgils Laokoon ſchreiet, wem fällt es dabei ein, daß ein großes Maul zum ſchreien nöthig iſt, und daß dieſes große Maul häßlich läßt? Genug, daß

clamores horrendos ad sidera tollit ein erhabener Zug für das Gehör iſt, mag er doch für das Geſicht ſein, was er will. Wer hier ein ſchönes Bild verlangt, auf den hat der Dichter ſeinen ganzen Eindruk verfehlt.

Nichts nöthiget hiernächſt den Dichter, ſein Gemälde in einen einzigen Augenblik zu concentriren. Er nim̃t jede ſeiner Handlungen, wen̄ er will, bei ihrem Urſprunge auf, und führet ſie durch alle mögliche Abänderungen bis zu ihrer Endſchaft. Jede dieſer Abänderungen, die dem Künſtler ein ganzes beſonderes Stük koſten würde, koſtet ihm einen einzigen Zug; und würde dieſer Zug, für ſich betrachtet, die Einbildung des Zuhörers beleidigen, ſo war er entweder durch das Vorhergehende ſo vorbereitet, oder wird durch das Folgende ſo gemildert und vergütet, daß er ſeinen einzeln Eindruk verlieret, und in der Verbindung die treflichſte Wirkung von der Welt thut. Wäre es alſo auch wirklich einem Manne unanſtändig, in der Heftigkeit des Schmerzes zu ſchreien; was kan̄ dieſe kleine überhingehende Unanſtändigkeit demjenigen bei uns für Nachtheil bringen, deſſen andere Tugenden uns ſchon für ihn eingenommen haben? Virgils Laokoon ſchreiet, aber dieſer ſchreiende Laokoon iſt eben derjenige, den wir bereits als den vorſichtigſten Patrioten, als den wärmſten Vater, kennen und lieben. Wir beziehen ſein Schreien nicht auf ſeinen Charakter, ſondern lediglich auf ſein unerträgliches Leiden. Dieſes allein hören wir in ſeinem Schreien; und der Dichter kon̄te es uns durch dieſes Schreien allein ſin̄lich machen.

Wer tadelt ihn alſo noch? Wer muß nicht vielmehr bekennen: wen̄ der Künſtler wohl that, daß er den Laokoon nicht ſchreien ließ, ſo that der Dichter eben ſo wohl, daß er ihn ſchreien ließ?

Aber Virgil iſt hier blos ein erzählender Dichter. Wird in ſeiner Rechtfertigung auch der dramatiſche Dichter mit begriffen ſein? Einen andern Eindruk macht die Erzählung von jemandes Geſchrei; einen andern dieſes Geſchrei ſelbſt. Das Drama, welches für die lebendige Malerei des Schauſpielers beſtim̃t iſt, dürfte vielleicht eben deßwegen ſich an die Geſeze der materiellen Malerei ſtrenger halten müßen. In ihm glauben wir nicht blos einen ſchreienden Philoktet zu ſehen und zu hören; wir hören und ſehen wirklich ſchreien. Je näher der Schauſpieler der Natur köm̃t, deſto empfindlicher müßen unſere Augen und Ohren beleidiget werden; den̄ es iſt unwiderſprechlich, daß ſie es in der Natur werden, wen̄ wir ſo laute und heftige Äuſſerungen des Schmerzes vernehmen. Zudem iſt der körperliche Schmerz überhaupt des Mitleidens nicht fähig, welches andere Übel erweken. Unſere Einbildung kan̄ zu wenig in ihm unterſcheiden, als daß die bloße Erblikung deſſelben etwas von einem gleichmäßigen Gefühl in uns hervorzubringen vermöchte. Sophokles kön̄te daher leicht nicht einen blos willkürlichen, ſondern in dem Weſen unſerer Empfindungen ſelbſt gegründeten Anſtand übertreten haben, wen̄ er den Philoktet und Herkules ſo winſeln und weinen, ſo ſchreien und brüllen läßt. Die Umſtehenden können unmöglich ſo viel Antheil an ihrem Leiden nehmen, als dieſe ungemäßigten Ausbrüche zu erfordern ſcheinen. Sie werden uns Zuſchauern vergleichungsweiſe kalt vorkommen, und dennoch können wir ihr Mitleiden nicht wohl anders, als wie das Maß des unſrigen betrachten. Hierzu füge man, daß der Schauſpieler die Vorſtellung des körperlichen Schmerzes ſchwerlich oder gar nicht bis zur Illuſion treiben kan̄: und wer weiß, ob

die neuern dramatiſchen Dichter nicht eher zu loben, als zu tadeln ſind, daß ſie dieſe Klipe entweder ganz und gar vermieden, oder doch nur mit einem leichten Kahne umfahren haben.

Wie manches würde in der Theorie unwiderſprechlich ſcheinen, weñ es dem Genie nicht gelungen wäre, das Widerſpiel durch die That zu erweiſen. Alle dieſe Betrachtungen ſind nicht ungegründet, und doch bleibet Philoktet eines von den Meiſterſtüken der Bühne. Deñ ein Theil derſelben trift den Sophokles nicht eigentlich, und nur indem er ſich über den andern Theil hinwegſezet, hat er Schönheiten erreicht, von welchen dem furchtſamen Kunſtrichter, ohne dieſes Beiſpiel, nie träumen würde. Folgende Anmerkungen werden es näher zeigen.

1. Wie wunderbar hat der Dichter die Idee des körperlichen Schmerzes zu verſtärken und zu erweitern gewußt! Er wählte eine Wunde — (deñ auch die Umſtände der Geſchichte kañ man betrachten, als ob ſie von ſeiner Wahl abgehangen hätten, in ſo fern er nämlich die ganze Geſchichte, eben dieſer ihm vortheilhaften Umſtände wegen, wählte) — er wählte, ſage ich, eine Wunde und nicht eine innerliche Krankheit; weil ſich von jener eine lebhaftere Vorſtellung machen läßt, als von dieſer, weñ ſie auch noch ſo ſchmerzlich iſt. Die innere ſympathetiſche Glut, welche den Meleager verzehrte, als ihn ſeine Mutter in dem fatalen Brande ihrer ſchweſterlichen Wuth aufopferte, würde daher weniger theatraliſch ſein, als eine Wunde. Und dieſe Wunde war ein göttliches Strafgericht. Ein mehr als natürliches Gift tobte unaufhörlich darin, und nur ein ſtärkerer Anfall von Schmerzen hatte ſeine geſezte Zeit, nach welchem jedesmal der Unglükliche in einen betäu-

benden Schlaf verfiel, in welchem ſich ſeine erſchöpfte Natur erholen mußte, den nämlichen Weg des Leidens wieder antreten zu können. Chataubrun läßt ihn blos von dem vergifteten Pfeile eines Trojaners verwundet ſein. Was kan̄ man ſich von einem ſo gewöhnlichen Zufalle auſſerordentliches verſprechen? Ihm war in den alten Kriegen ein jeder ausgeſezt? wie kam es, daß er nur bei dem Philoktet ſo ſchrekliche Folgen hatte? Ein natürliches Gift, das neun ganzer Jahre wirket, ohne zu töden, iſt noch dazu weit unwahrſcheinlicher, als alle das fabelhafte Wunderbare, womit es der Grieche ausgerüſtet hat.

2. So groß und ſchreklich er aber auch die körperlichen Schmerzen ſeines Helden machte, ſo fühlte er es doch ſehr wohl, daß ſie allein nicht hinreichend wären, einen merklichen Grad des Mitleids zu erregen. Er verband ſie daher mit andern Übeln, die gleichfalls, für ſich betrachtet, nicht beſonders rühren kon̄ten, die aber durch dieſe Verbindung einen eben ſo melancholiſchen Anſtrich erhielten, als ſie den körperlichen Schmerzen hinwiederum mittheilten. Dieſe Übel waren völlige Beraubung der menſchlichen Geſellſchaft, Hunger und alle Unbequemlichkeiten des Lebens, welchen man unter einem rauhen Himmel in jener Beraubung ausgeſezet iſt. 1) Man denke ſich einen Menſchen

1) Wen̄ der Chor das Elend des Philoktet in dieſer Verbindung betrachtet, ſo ſcheinet ihn die hülfloſe Einſamkeit deſſelben ganz beſonders zu rühren. In jedem Worte hören wir den geſelligen Griechen. Über eine von den hierher gehörigen Stellen habe ich indeß meinen Zweifel. Sie iſt die (v. 797 — 802):

Ἰν' αυτος ην προσȣρος, ȣκ εχων βασιν,
Ουδε τιν' εγχωρων,

in dieſen Umſtänden, man gebe ihm aber Geſundheit, und Kräfte, und Induſtrie, und es iſt ein Robinſon Cruſoe, der auf unſer Mitleid wenig Anſpruch macht, ob uns gleich ſein Schikſal ſonſt gar nicht gleichgültig iſt. Deñ wir ſind ſelten

Κακογειτονα παρ᾽ ᾧ στονον αντιτυπον
Βαρυβρωτ᾽ αποκλαυ-
σειεν αἱματηρον.

Die gemeine winshem'ſche überſezung gibt dieſes ſo:

Ventis expositus et pedibus captus
Nullum cohabitorem
Nec vicinum ullum saltem malum habens, apud quem
gemitum mutuum
Gravemque ac cruentum
Ederet.

Hiervon weicht die interpolirte überſezung des Th. Johnſon nur in den Worten ab:

Ubi ipse ventis erat expositus, firmum gradum
non habens,
Nec quemquam indigenarum,
Nec malum vicinum, apud quem ploraret
Vehementer edacem
Sanguineum morbum, mutuo gemitu.

Man ſollte glauben, er habe dieſe veränderten Worte aus der gebundenen überſezung des Thomas Naogeorgus entlehnet. Deñ dieſer (ſein Werk iſt ſehr ſelten, und Fabricius ſelbſt hat es nur aus dem oporiſchen Bücherverzeichniſſe gekañt) drükt ſich ſo aus:

— ubi expositus fuit
Ventis ipse, gradum firmum haud habens,
Nec quemquam indigenam, nec vel malum
Vicinum, ploraret apud quem
Vehementer edacem atque cruentum
Morbum mutuo.

Weñ dieſe überſezungen ihre Richtigkeit haben, ſo ſagt der Chor das Stärkſte, was man nur immer zum Lobe der menſchlichen Geſellſchaft ſagen kañ: Der Elen-

mit der menſchlichen Geſellſchaft ſo zufrieden, daß uns die Ruhe, die wir auſſer derſelben genießen, nicht ſehr reizend dünken ſollte, beſonders unter der Vorſtellung, welche jedem Jndividuum ſchmeichelt, daß es fremden Beiſtandes nach und nach kañ entbehren lernen. Auf der andern Seite

de hat keinen Menſchen um ſich; er weiß von keinem freundlichen Nachbar; zu glüklich, weñ er auch nur einen böſen Nachbar hätte! — Thomſon würde ſodañ dieſe Stelle vielleicht vor Augen gehabt haben, weñ er den gleichfalls in eine wüſte Jnſel von Böſewichtern ausgeſezten Meliſander ſagen läßt:

Cast on the wildest of the Cyclad Isles
Where never human foot had mark'd the shore
These ruffians left me — yet believe me, Arcas,
Such is the rooted love we bear mankind
All ruffians as they were, I never heard
A sound so dismal as their parting oars.

Auch ihm wäre die Geſellſchaft von Böſewichtern lieber geweſen, als gar keine. Ein großer, vortreflicher Siñ! Weñ es nur gewiß wäre, daß Sophokles auch wirklich ſo etwas geſagt hätte. Aber ich muß ungern bekennen, daß ich nichts dergleichen bei ihm finde: es wäre denn, daß ich lieber mit den Augen des alten Scholiaſten, als mit meinen eigenen ſehen wollte, welcher die Worte des Dichters ſo umſchreibt: *Ου μονον ὁπȣ καλον ȣκ ειχε τινα των εγχωριων γειτονα, αλλα ȣδε κακον, παῤ ȣ̔ αμοιβαιον λογον ϛεναζων ακȣεται.* Wie dieſer Auslegung die angeführten Überſezer gefolgt ſind, ſo hat ſich auch eben ſowohl Brumoy, als unſer neuer deutſcher Überſezer daran gehalten. Jener ſagt: sans societé, même importune; und dieſer: „jeder Geſellſchaft, auch „der beſchwerlichſten beraubet.“ Meine Gründe, warum ich von ihnen allen abgehen muß, ſind dieſe. Erſtlich iſt es offenbar, daß, weñ *κακογειτονα* von *τιν̓ εγχωρων* getrennet werden, und ein beſonderes Glied ausmachen ſollte, die Partikel *ȣδε* vor *κακογειτονα* nothwendig wiederholt ſein müßte. Da ſie es aber nicht iſt, ſo iſt es eben ſo offenbar, daß *κακογειτονα* zu *τινα* gehöret, und das Komma nach *εγχωρων* wegfallen muß. Dieſes Kom-

gebe man einem Menſchen die ſchmerzlichſte, unheilbarſte Krankheit; aber man denke ihn zugleich von gefälligen Freunden umgeben, die ihn an nichts Mangel leiden laſſen, die ſein Übel, ſo viel in ihren Kräften ſtehet, erleichtern, gegen die er unverholen klagen und jammern darf: unſtreitig werden wir Mitleid mit ihm haben, aber dieſes Mit-

ma hat ſich aus der Überſezung eingeſchlichen, wie ich deñ wirklich finde, daß es einige ganz griechiſche Ausgaben (z. E. die wittenbergiſche von 1585, in 8. welche dem Fabricius völlig unbekañt geblieben) auch gar nicht haben, und es erſt, wie gehörig, nach κακογειτονα ſezen. Zweitens, iſt das wohl ein böſer Nachbar, von dem wir uns ςονον αντιτυπον, αμοιβαιον, wie es der Scholiaſt erklärt, verſprechen können? Wechſelweiſe mit uns ſeufzen, iſt die Eigenſchaft eines Freundes, nicht aber eines Feindes. Kurz alſo: man hat das Wort κακογειτονα unrecht verſtanden; man hat angenommen, daß es aus dem Adjectivo κακος zuſammengeſezt ſei, und es iſt aus dem Subſtantivo το κακον zuſammengeſezt; man hat es durch einen böſen Nachbar erklärt, und hätte es durch einen Nachbar des Böſen erklären ſollen. So wie κακομαντις nicht einen böſen, das iſt, falſchen, unwahren Propheten, ſondern einen Propheten des Böſen, κακοτεχνος nicht einen böſen, ungeſchikten Künſtler, ſondern einen Künſtler im Böſen bedeuten. Unter einem Nachbar des Böſen verſteht der Dichter aber denjenigen, welcher entweder mit gleichen Unfällen, als wir, behaftet iſt, oder aus Freundſchaft an unſern Unfällen Antheil nim̃t; ſo daß die ganzen Worte: ουδ' εχωντιν' εγχωρων κακογειτονα, blos durch: neque quemquam indigenarum mali socium habens zu überſezen ſind. Der neue engliſche Überſezer des Sophokles, Thomas Franklin, kañ nicht anders als meiner Meinung geweſen ſein, indem er den böſen Nachbar in κακογειτων auch nicht findet, ſondern es blos durch fellow-mourner überſezet:

Expos'd to the inclement skies,
Deserted and forlorn he lyes,
No friend nor fellow-mourner there,
To sooth his sorrow, and divide his care.

leid dauert nicht in die Länge, endlich zuken wir die Achſel, und verweiſen ihn zur Geduld. Nur weñ beide Fälle zuſammenkommen, weñ der Einſame auch ſeines Körpers nicht mächtig iſt, weñ dem Kranken eben ſo wenig jemand anders hilft, als er ſich ſelbſt helfen kañ, und ſeine Klagen in der öden Luft verfliegen: alsdañ ſehen wir alles Elend, was die menſchliche Natur treffen kañ, über den Unglüklichen zuſammenſchlagen, und jeder flüchtige Gedanke, mit dem wir uns an ſeiner Stelle denken, erreget Schaudern und Entſezen. Wir erbliken nichts als die Verzweiflung in ihrer ſchreklichſten Geſtalt vor uns, und kein Mitleid iſt ſtärker, keines zerſchmelzet mehr die ganze Seele, als das, welches ſich mit Vorſtellungen der Verzweiflung miſchet. Von dieſer Art iſt das Mitleid, welches wir für den Philoktet empfinden, und in dem Augenblike am ſtärkſten empfinden, weñ wir ihn auch ſeines Bogens beraubt ſehen, des einzigen, was ihm ſein kümmerliches Leben erhalten mußte. — O des Franzoſen, der keinen Verſtand, dieſes zu überlegen, kein Herz, dieſes zu fühlen, gehabt hat! Oder, weñ er es gehabt hat, der klein genug war, dem armſeligen Geſchmake ſeiner Nation alles dieſes aufzuopfern! Chataubrun gibt dem Philoktet Geſellſchaft. Er läßt eine Prinzeſſin Tochter zu ihm in die wüſte Inſel kommen. Und auch dieſe iſt nicht allein, ſondern hat ihre Hofmeiſterin bei ſich; ein Ding, von dem ich nicht weiß, ob es die Prinzeſſin oder der Dichter nöthiger gebraucht hat. Das ganze vortrefliche Spiel mit dem Bogen hat er weggelaſſen. Dafür läßt er ſchöne Augen ſpielen. Freilich würden Pfeil und Bogen der franzöſiſchen Heldenjugend ſehr luſtig vorgekommen ſein. Nichts hingegen iſt ernſthafter, als der Zorn ſchöner Augen. Der Grieche martert uns mit der

gräulichen Beſorgung, der arme Philoktet werde ohne ſeinen Bogen auf der wüſten Inſel bleiben und elendiglich umkommen müßen. Der Franzoſe weiß einen gewiſſern Weg zu unſern Herzen: er läßt uns fürchten, der Sohn des Achilles werde ohne ſeine Prinzeſſin abziehen müßen. Dieſes hießen deñ auch die pariſer Kunſtrichter: über die Alten triumphiren; und einer ſchlug vor, das chatäubrun'ſche Stük la difficulté vaincue zu benennen. 1)

3. Nach der Wirkung des Ganzen betrachte man die einzeln Scenen, in welchen Philoktet nicht mehr der verlaſſene Kranke iſt; wo er Hofnung hat, nun bald die troſtloſe Einöde zu verlaſſen und wieder in ſein Reich zu gelangen; wo ſich alſo ſein ganzes Unglük auf die ſchmerzliche Wunde einſchränkt. Er wimmert, er ſchreiet, er bekomt die gräßlichſten Zukungen. Hierwider gehet eigentlich der Einwurf des beleidigten Anſtandes. Es iſt ein Engländer, welcher dieſen Einwurf macht; ein Mañ alſo, bei welchem man nicht leicht eine falſche Delicateſſe argwohnen darf. Wie ſchon berührt, ſo gibt er ihm auch einen ſehr guten Grund. „Alle „Empfindungen und Leidenſchaften, ſagt er, mit „welchen andere nur ſehr wenig ſympathiſiren kön„nen, werden anſtößig, weñ man ſie zu heftig aus„drükt. 2) Aus dieſem Grunde iſt nichts unanſtän„diger und einem Manne unwürdiger, als weñ er den „Schmerz, auch den allerheftigſten, nicht mit Ge„duld ertragen kañ, ſondern weinet und ſchreiet. „Zwar gibt es eine Sympathie mit dem körperli„chen Schmerze. Weñ wir ſehen, daß jemand ei„nen Schlag auf den Arm oder das Schien„bein bekommen ſoll, ſo fahren wir natürlicher

1) Mercure de France, Avril, 1755. p. 177.

2) Adam Smith, in ſeiner Theorie der moraliſchen Empfindungen, 2. Abſchn. 1 Kap.

„ Weiſe zuſammen, und ziehen unſern eigenen Arm
„ oder Schienbein zurük; und weñ der Schlag wirk=
„ lich geſchiehet, ſo empfinden wir ihn faſt eben ſo leb=
„ haft, als der, den er getroffen. Gleichwohl aber
„ iſt es gewiß, daß das Übel, welches wir fühlen,
„ gar nicht beträchtlich iſt; weñ der Geſchlagene
„ daher ein heftiges Geſchrei erregt, ſo ermangeln
„ wir nicht, ihn zu verachten, weil wir in der
„ Verfaſſung nicht ſind, eben ſo heftig ſchreien zu
„ können, als er." — Nichts iſt betrüglicher, als allgemeine Geſeze für unſere Empfindungen. Ihr Gewebe iſt ſo fein und verwikelt, daß es auch der behutſamſten Speculation kaum möglich iſt, einen einzeln Faden rein aufzufaſſen, und durch alle Kreuzfäden zu verfolgen. Gelingt es ihr aber auch ſchon, was für Nuzen hat es? Es gibt in der Natur keine einzelne reine Empfindung; mit einer jeden entſtehen tauſend andere zugleich, deren geringſte die Grundempfindungen gänzlich verändert, ſo daß Ausnahmen über Ausnahmen erwachſen, die das vermeintlich allgemeine Geſez endlich ſelbſt auf eine bloße Erfahrung in wenig einzeln Fällen einſchränken. — „ Wir verachten denjenigen, ſagt der
„ Engländer, den wir unter körperlichen Schmerzen
„ heftig ſchreien hören." Aber nicht immer: nicht zum erſtenmale; nicht, weñ wir ſehen, daß der Leidende alles mögliche anwendet, ſeinen Schmerz zu verbeiſſen; nicht, weñ wir ihn ſonſt als einen Mañ von Standhaftigkeit kennen; noch weniger, weñ wir ihn ſelbſt unter den Leiden Proben von ſeiner Standhaftigkeit ablegen ſehen, weñ wir ſehen, daß ihn der Schmerz zwar zum Schreien, aber auch zu weiter nichts zwingen kañ; daß er ſich lieber der längern Fortdauer dieſes Schmerzes unterwirft, als das Geringſte in ſeiner Denkungsart, in ſeinen Entſchlüſſen ändert, ob er ſchon in dieſer Verän=

derung die gänzliche Endſchaft ſeines Schmerzes hoffen darf. Das alles findet ſich bei dem Philoktet. Die moraliſche Größe beſtand bei den alten Griechen in einer eben ſo unveränderlichen Liebe gegen ſeine Freunde, als unwandelbarem Haſſe gegen ſeine Feinde. Dieſe Größe behält Philoktet bei allen ſeinen Martern. Sein Schmerz hat ſeine Augen nicht ſo vertroknet, daß ſie ihm keine Thränen über das Schikſal ſeiner alten Freunde gewähren köñten. Sein Schmerz hat ihn ſo mürbe nicht gemacht, daß er, um ihn los zu werden, ſeinen Feinden vergeben, und ſich gern zu allen ihren eigennüzigen Abſichten brauchen laſſen möchte. Und dieſen Felſen von einem Manne hätten die Athenienſer verachten ſollen, weil die Wellen, die ihn nicht erſchüttern können, ihn wenigſtens ertönen machen? — Ich bekenne, daß ich an der Philoſophie des Cicero überhaupt wenig Geſchmak finde; am allerwenigſten aber an der, die er in dem zweiten Buche ſeiner tusculaniſchen Fragen über die Erduldung des körperlichen Schmerzes auskramet. Man ſollte glauben, er wolle einen Gladiator abrichten, ſo ſehr eifert er wider den äuſſerlichen Ausdruk des Schmerzes. In dieſem ſcheinet er allein die Ungeduld zu finden, ohne zu überlegen, daß er oft nichts weniger als freiwillig iſt; die wahre Tapferkeit aber ſich nur in freiwilligen Handlungen zeigen kañ. Er hört bei den Sophokles den Philoktet nur klagen und ſchreien, und überſieht ſein übriges ſtandhaftes Betragen gänzlich. Wo hätte er auch ſonſt die Gelegenheit zu ſeinem rhetoriſchen Ausfalle wider die Dichter hergenommen? „Sie ſollen uns weichlich machen, weil ſie „die tapferſten Männer klagend einführen.“ Sie müßen ſie klagen laſſen; deñ ein Theater iſt keine Arena. Dem verdamten oder feilen Fechter kam es

zu, alles mit Anſtand zu thun und zu leiden. Von ihm mußte kein kläglicher Laut gehöret, keine ſchmerzliche Zukung erblikt werden. Deñ da ſeine Wunden, ſein Tod, die Zuſchauer ergözen ſollten: ſo mußte die Kunſt alles Gefühl verbergen lehren. Die geringſte Äuſſerung deſſelben hätte Mitleiden erwekt, und öfters erregtes Mitleiden würde dieſen froſtig grauſamen Schauſpielen bald ein Ende gemacht haben. Was aber hier nicht erregt werden ſollte, iſt die einzige Abſicht der tragiſchen Bühne, und fodert daher ein gerade entgegengeſeztes Betragen. Ihre Helden müßen Gefühl zeigen, müßen ihre Schmerzen äuſſern, und die bloße Natur in ſich wirken laſſen. Verrathen ſie Abrichtung und Zwang, ſo laſſen ſie unſer Herz kalt, und Klopffechter im Kothurne können höchſtens nur bewundert werden. Dieſe Benennung verdienen alle Perſonen der ſogenañten ſeneca'ſchen Tragödien, und ich bin der feſten Meinung, daß die gladiatoriſchen Spiele die vornehmſte Urſache geweſen, warum die Römer in dem Tragiſchen noch ſo weit unter dem Mittelmäßigen geblieben ſind. Die Zuſchauer lernten in dem blutigen Amphitheater alle Natur verkennen, wo allenfalls ein Kteſias ſeine Kunſt ſtudiren koñte, aber nimmermehr ein Sophokles. Das tragiſche Genie, an dieſe künſtliche Todesſcenen gewöhnet, mußte auf Bombaſt und Rodomontaden verfallen. Aber ſo wenig als ſolche Rodomontaden wahren Heldenmuth einflößen können, eben ſo wenig können philoktetiſche Klagen weichlich machen. Die Klagen ſind eines Menſchen, aber die Handlungen eines Helden. Beide machen den menſchlichen Helden, der weder weichlich noch verhärtet iſt, ſondern bald dieſes, bald jenes ſcheinet, ſo wie ihn jezt Natur, jezt Grundſäze und Pflicht verlangen. Er iſt das Höchſte, was die Weisheit hervorbringen, und die Kunſt nachahmen kañ.

4. Nicht genug, daß Sophokles ſeinen empfindlichen Philoktet vor der Verachtung geſichert hat; er hat auch allem andern weislich vorgebauet, was man ſonſt aus der Anmerkung des Engländers wider ihn erinnern köñte. Deñ verachten wir ſchon denjenigen nicht immer, der bei körperlichen Schmerzen ſchreiet, ſo iſt doch dieſes unwiderſprechlich, daß wir nicht ſo viel Mitleiden für ihn empfinden, als dieſes Geſchrei zu erfordern ſcheinet. Wie ſollen ſich alſo diejenigen verhalten, die mit dem ſchreienden Philoktet zu thun haben? Sollen ſie ſich in einem hohen Grade gerührt ſtellen? Es iſt wider die Natur. Sollen ſie ſich ſo kalt und verlegen bezeigen, als man wirklich bei dergleichen Fällen zu ſein pflegt? Das würde die widrigſte Diſſonanz für den Zuſchauer hervorbringen. Aber, wie geſagt, auch dieſem hat Sophokles vorgebauet. Dadurch nämlich, daß die Nebenperſonen ihr eigenes Intereſſe haben; daß der Eindruk, welchen das Schreien des Philoktet auf ſie macht, nicht das einzige iſt, was ſie beſchäftiget, und der Zuſchauer daher nicht ſowohl auf die Disproportion ihres Mitleids mit dieſem Geſchrei, als vielmehr auf die Veränderung Acht gibt, die in ihren eigenen Geſinnungen und Anſchlägen durch das Mitleid, es ſei ſo ſchwach oder ſo ſtark es will, entſtehet, oder entſtehen ſollte. Neoptolem und der Chor haben den unglüklichen Philoktet hintergangen; ſie erkennen, in welche Verzweiflung ihn ihr Betrug ſtürzen werde; nun bekömt er ſeinen ſchreklichen Zufall vor ihren Augen; kañ dieſer Zufall keine merkliche ſympathetiſche Empfindung in ihnen erregen: ſo kañ er ſie doch antreiben, in ſich zu gehen, gegen ſo viel Elend Achtung zu haben, und es durch Verrätherei nicht häufen zu wollen. Dieſes erwartet der Zuſchauer, und ſeine Erwartung findet ſich von dem edelmüthigen Neoptolem nicht getäuſcht.

Philoktet, ſeiner Schmerzen Meiſter, würde den Neoptolem bei ſeiner Verſtellung erhalten haben. Philoktet, den ſein Schmerz aller Verſtellung unfähig macht, ſo höchſt nöthig ſie ihm auch ſcheinet, damit ſeinen künftigen Reiſegefährten das Verſprechen, ihn mit ſich zu nehmen, nicht zu bald gereue; Philoktet, der ganz Natur iſt, bringt auch den Neoptolem zu ſeiner Natur wieder zurük. Dieſe Umkehr iſt vortreflich, und um ſo viel rührender, da ſie von der bloßen Menſchlichkeit bewirket wird. Bei dem Franzoſen haben wiederum die ſchönen Augen ihren Theil daran. [1]) Doch ich will an dieſe Parodie nicht mehr denken. — Des nämlichen Kunſtgrifs, mit dem Mitleiden, welches das Geſchrei über körperliche Schmerzen hervorbringen ſollte, in den Umſtehenden einen andern Affect zu verbinden, hat ſich Sophokles auch in den Trachinerinen bedient. der Schmerz des Herkules iſt kein ermattender Schmerz; er treibt ihn bis zur Naſerei, in der er nach nichts als nach Rache ſchnaubet. Schon hatte er in dieſer Wuth den Lichas ergriffen, und an dem Felſen zerſchmettert. Der Chor iſt weiblich; um ſo viel natürlicher muß ſich Furcht und Entſezen ſeiner bemeiſtern. Dieſes, und die Erwartung, ob noch ein Gott dem Herkules zu Hülfe eilen, oder Herkules unter dieſem Übel erliegen werde, macht hier das eigentliche allgemeine Intereſſe, welches von dem Mitleiden nur eine geringe Schattirung erhält. Sobald der Ausgang durch die Zuſammenhaltung der Orakel entſchieden iſt, wird Herkules ruhig, und die Bewunderung über ſeinen lezten Entſchluß tritt an die Stelle aller andern Empfindungen. Überhaupt aber muß man bei der Vergleichung des leidenden Herku-

1) Act 2. Sc. 3. De mes déguisemens que penseroit Sophie? ſagt der Sohn des Achilles.

les mit dem leidenden Philoktet nicht vergeſſen, daß jener ein Halbgott, und dieſer nur ein Menſch iſt. Der Menſch ſchämt ſich ſeiner Klagen nie; aber der Halbgott ſchämt ſich, daß ſein ſterblicher Theil über den unſterblichen ſo viel vermocht habe, daß er wie ein Mädchen weinen und winſeln müßen. 1) Wir Neuern glauben keine Halbgötter, aber der geringſte Held ſoll bei uns wie ein Halbgott empfinden und handeln.

Ob der Schauſpieler das Geſchrei und die Verzukungen des Schmerzes bis zur Illuſion bringen könne, will ich weder zu verneinen noch zu bejahen wagen. Weñ ich fände, daß es unſere Schauſpieler nicht kōnten, ſo müßte ich erſt wiſſen, ob es auch ein Garrik nicht vermögend wäre: und weñ es auch dieſem nicht gelänge, ſo würde ich mir noch immer die Skävopöie und Declamation der Alten in einer Vollkommenheit denken dürfen, von der wir heut zu Tage gar keinen Begrif haben.

5.

Es gibt Kenner des Altertums, welche die Grupe Laokoon zwar für ein Werk griechiſcher Meiſter, aber aus der Zeit der Kaiſer halten, weil ſie glauben, daß der virgiliſche Laokoon dabei zum Vorbilde gedient habe. Ich will von den ältern Gelehrten, die dieſer Meinung geweſen ſind, nur den Bartholomäus Marliani 2), und von den

1) Trach. v. 1088 — 89.

— — ὁϛις ὡϛε παρθενος
Βεβρυχα κλαιον — —

2) Topogr. Urbis Romae L. 4. c. 14. Et quamquam hi (Agesander et Polydorus et Athenodorus Rhodii) ex Virgilii descriptione statuam hanc formavisse videntur etc.

neuern den Montfaucon 1) nennen. Sie fanden ohne Zweifel zwiſchen dem Kunſtwerke und der Beſchreibung des Dichters eine ſo beſondere Uebereinſtimmung, daß es ihnen unmöglich dünkte, daß beide von ungefähr auf einerlei Umſtände ſollten gefallen ſein, die ſich nichts weniger, als von ſelbſt darbieten. Dabei ſezten ſie voraus, daß, weñ es auf die Ehre der Erfindung und des erſten Gedankens ankomme, die Wahrſcheinlichkeit für den Dichter ungleich größer ſei, als für den Künſtler.

Nur ſcheinen ſie vergeſſen zu haben, daß ein dritter Fall möglich ſei. Deñ vielleicht hat der Dichter eben ſo wenig den Künſtler, als der Künſtler den Dichter nachgeahmt, ſondern beide haben aus einerlei älteren Quelle geſchöpft. Nach dem Macrobius würde Piſander dieſe ältere Quelle ſein können. 2) Deñ als die Werke dieſes griechiſchen

1) Suppl. aux Antiq. expl. T. 1. p. 242. Il semble qu' Agesandre, Polydore et Athenodore, qui en furent les ouvriers, ayent travaillé comme à l'envie, pour laisser un monument, qui repondoit à l'incomparable description qu'a fait Virgile de Laocoon etc.

2) Saturnal. L. 5. c. 2. Quae Virgilius traxit a Graecis, dicturumne me putetis quae vulgo nota sunt? quod Theocritum sibi fecerit pastoralis operis autorem, ruralis Hesiodum? et quod in ipsis Georgicis, tempestatis serenitatisque signa de Arati Phaenomenis traxerit? vel quod eversionem Trojae, cum Simone suo, et equo ligneo, caeterisque omnibus, quae librum secundum faciunt, a Pisandro pene ad verbum transcripserit? qui inter Graecos poëtas eminet opere, quod a nuptiis Jovis et Junonis incipiens universas historias, quae mediis omnibus saeculis usque ad aetatem ipsius Pisandri contigerunt, in unam seriem coactas redegerit, et unum ex diversis hiatibus temporum corpus effecerit? in quo opere inter historias caeteras interitus quoque Trojae in hunc modum re-

Dichters noch vorhanden waren, war es ſchulkundig, pueris decantatum, daß der Römer die ganze Eroberung und Zerſtörung Iliums, ſein ganzes zweites Buch, aus ihm nicht ſowohl nachgeahmet, als treulich überſezt habe. Wäre nun alſo Piſander auch in der Geſchichte des Laokoon Virgils Vorgänger geweſen, ſo brauchten die griechiſchen Künſtler ihre Anleitung nicht aus einem lateiniſchen Dichter zu holen, und die Muthmaßung von ihrem Zeitalter gründet ſich auf nichts.

Indeß wen̄ ich notwendig die Meinung des Marliani und Montfaucon behaupten müßte, ſo würde ich ihnen folgende Ausflucht leihen. Piſanders Gedichte ſind verloren; wie die Geſchichte des Laokoon von ihm erzählet worden, läßt ſich mit Gewißheit nicht ſagen; es iſt aber wahrſcheinlich, daß es mit eben den Umſtänden geſchehen ſei, von welchen wir noch jezt bei griechiſchen Schriftſtellern Spuren finden. Nun kommen aber dieſe mit der Erzählung des Virgil im geringſten nicht überein, ſondern der römiſche Dichter muß die griechiſche Tradition völlig nach ſeinem Gutdünken umgeſchmolzen haben. Wie er das Unglük des Laokoon erzählet, ſo iſt es ſeine eigene Erfindung; folglich, wen̄ die Künſtler in ihrer Vorſtellung mit ihm harmoniren, ſo können ſie nicht wohl anders, als nach ſeiner Zeit gelebt, und nach ſeinem Vorbilde gearbeitet haben.

Quintus Calaber läßt zwar den Laokoon einen gleichen Verdacht, wie Virgil, wider das hölzerne Pferd bezeigen; allein der Zorn der Minerva, welchen ſich dieſer dadurch zuziehet, äuſſert ſich bei

latus est. Quae fideliter Maro interpretando fabricatus est sibi Iliacae urbis ruinam. Sed et haec et talia ut pueris decantata praetereo.

ihm ganz anders. Die Erde erbebt unter dem warnenden Trojaner; Schreken und Angſt überfallen ihn; ein brennender Schmerz tobet in ſeinen Augen; ſein Gehirn leidet; er raſet; er verblindet. Erſt, da er blind noch nicht aufhört, die Verbrennung des hölzernen Pferdes anzurathen, ſendet Minerva zwei ſchrekliche Drachen, die aber blos die Kinder des Laokoon ergreifen. Umſonſt ſtreken dieſe die Hände nach ihrem Vater aus; der arme blinde Mañ kañ ihnen nicht helfen; ſie werden zerfleiſcht, und die Schlangen ſchlupfen in die Erde. Dem Laokoon ſelbſt geſchieht von ihnen nichts; und daß dieſer Umſtand dem Quintus 1) nicht eigen, ſondern vielmehr allgemein angenommen müße geweſen ſein, bezeuget eine Stelle des Lykophron, wo dieſe Schlangen 2) das Beiwort der Kinderfreſſer führen.

War er aber, dieſer Umſtand, bei den Griechen allgemein angenommen, ſo würden ſich griechiſche Künſtler ſchwerlich erkühnt haben, von ihm abzuweichen, und ſchwerlich würde es ſich getroffen haben, daß ſie auf eben die Art, wie ein römiſcher Dichter, abgewichen wären, weñ ſie dieſen Dichter nicht gekañt hätten; weñ ſie vielleicht nicht den ausdrüklichen Auftrag gehabt hätten, nach ihm zu arbeiten. Auf dieſem Punkte, meine ich, müßte man beſtehen, weñ man den Marliani und Montfaucon vertheidigen wollte. Virgil iſt der erſte und einzige, 3) welcher ſowohl Vater als Kinder

1) Paralip. L. 12. v. 398 — 408. et v. 439 — 474.

2) Oder vielmehr Schlange; deñ Lykophron ſcheinet nur eine angenommen zu haben:

Και παιδοβρωτος πορκεως νησους διπλας.

3) Ich erinnere mich, daß man das Gemälde hierwider anführen köñte, welches Eumolp bei dem Petron aus-

von den Schlangen umbringen läßt; die Bildhauer thun dieſes gleichfalls, da ſie es doch als Griechen nicht hätten thun ſollen: alſo iſt es wahrſcheinlich, daß ſie es auf Veranlaſſung des Virgil gethan haben.

legt. Es ſtellte die Zerſtörung von Troja, und beſonders die Geſchichte des Laokoon, vollkommen ſo vor, als ſie Virgil erzählet; und da in der nämlichen Galerie zu Neapel, in der es ſtand, andere alte Gemälde vom Zeuxis, Protogenes, Apelles waren, ſo ließe ſich vermuthen, daß es gleichfalls ein altes griechiſches Gemälde geweſen ſei. Allein man erlaube mir, einen Romandichter für keinen Hiſtoricus halten zu dürfen. Dieſe Galerie, und dieſes Gemälde, und dieſer Eumolp haben, allem Anſehen nach, nirgends als in der Phantaſie des Petrons exiſtiret. Nichts verräth ihre gänzliche Erdichtung deutlicher, als die offenbaren Spuren einer beinahe ſchülermäßigen Nachahmung der virgiliſchen Beſchreibung. Es wird ſich der Mühe verlohnen, die Vergleichung anzuſtellen. So Virgil (Aen. L. 2. v. 199 — 224.):

Hic aliud majus miseris multoque tremendum
Objicitur magis, atque improvida pectora turbat.
Laocoon, ductus Neptuno sorte sacerdos,
Sollemnis taurum ingentem mactabat ad aras.
Ecce autem gemini a Tenedo tranquilla per alta
(Horresco referens) immensis orbibus angues
Incumbunt pelago, pariterque ad litora tendunt;
Pectora quorum, inter fluctus arrecta, jubaeque
Sanguineae exsuperant undas: pars cetera pontum
Pone legit, sinuatque immensa volumine terga.
Fit sonitus, spumante salo. Jamque arva tenebant,
Ardentesque oculos suffecti sanguine et igni
Sibila lambebant linguis vibrantibus ora.
Diffugimus visu exsangues: illi agmine certo
Laocoonta petunt, et primum parva duorum
Corpora natorum serpens amplexus uterque
Implicat, et miseros morsu depascitur artus.
Post ipsum, auxilio subeuntem ac tela ferentem

Ich empfinde ſehr wohl, wie viel dieſer Wahrſcheinlichkeit zur hiſtoriſchen Gewißheit mangelt. Aber da ich auch nichts hiſtoriſches weiter daraus ſchließen will, ſo glaube ich wenigſtens, daß man

Corripiunt, spirisque ligant ingentibus; et jam
Bis medium amplexi, bis collo squamea circum
Terga dati, superant capite et cervicibus altis.
Ille simul manibus tendit divellere nodos,
Perfusus sanie vittas atroque veneno;
Clamores simul horrendos ad sidera tollit,
Quales mugitus, fugit cum saucius aram
Taurus, et incertam excussit cervice securim.

Und ſo Eumolp; von dem man ſagen köñte, daß es ihm, wie allen Poeten aus dem Stegreife, ergangen ſei; ihr Gedächtniß hat immer an ihren Verſen eben ſo viel Antheil, als ihre Einbildung:

Ecce alia monstra. Celsa qua Tenedos mare
Dorso repellit, tumida consurgunt freta,
Undaque resultat scissa tranquillo minor.
Qualis silenti nocte remorum sonus
Longe refertur, cum premunt classes mare,
Pulsumque marmor abiete imposita gemit.
Respicimus, angues orbibus geminis ferunt
Ad saxa fluctus; tumida quorum pectora,
Rates ut altae, lateribus spumas agunt.
Dant caudae sonitum; liberae ponto jubae
Coruscant luminibus, fulmineum jubar
Incendit aequor, sibilesque undae tremunt.
Stupuere mentes. Infulis stabant sacri
Phrygioque cultu gemina nati pignora
Laocoonte, quos repente tergoribus ligant
Angues corusci; parvulas illi manus
Ad ora referunt; neuter auxilio sibi,
Uterque fratri transtulit pias vices,
Morsque ipsa miseros mutuo perdit metu.
Accumulat ecce liberûm funus parens,
Infirmus auxiliator; invadunt virum
Jam morte pasti, membraque ad terram trahunt.
Jacet sacerdos inter aras victima.

ſie als eine Hypotheſis kan̄ gelten laſſen, nach welcher der Kritikus ſeine Betrachtungen anſtellen darf. Bewieſen oder nicht bewieſen, daß die Bildhauer dem Virgil nachgearbeitet haben: ich will es blos

Die Hauptzüge ſind in beiden Stellen eben dieſelben, und verſchiedenes iſt mit den nämlichen Worten ausgedrükt. Doch das ſind Kleinigkeiten, die von ſelbſt in die Augen fallen. Es gibt andere Ken̄zeichen der Nachahmung, die feiner, aber nicht weniger ſicher ſind. Iſt der Nachahmer ein Man̄, der ſich etwas zutrauet, ſo ahmet er ſelten nach, ohne verſchönern zu wollen; und wen̄ ihm dieſes Verſchönern, nach ſeiner Meinung, geglükt iſt, ſo iſt er Fuchs genug, ſeine Fußtapfen, die den Weg, welchen er hergekommen, verrathen würden, mit dem Schwanze zuzukehren. Aber eben dieſe eitle Begierde, zu verſchönern, und dieſe Behutſamkeit, Original zu ſcheinen, entdekt ihn. Den̄ ſein Verſchönern iſt nichts als Übertreibung und unnatürliches Raffiniren. Virgil ſagt: sanguineae jubae; Petron: liberae jubae luminibus coruscant. Virgil: ardentes oculos suffecti sanguine et igni; Petron: fulmineum jubar incendit aequor. Virgil: fit sonitus spumante salo; Petron: sibiles undae tremunt. So geht der Nachahmer immer aus dem Großen in's Ungeheuere; aus dem Wunderbaren in's Unmögliche. Die von den Schlangen umwundenen Knaben ſind dem Virgil ein Parergon, das er mit wenigen bedeutenden Strichen hinſezt, in welchen man nichts als ihr Unvermögen und ihren Jammer erkennet. Petron malt dieſes Nebenwerk aus, und macht aus den Knaben ein paar heldenmüthige Seelen:

— — — — Neuter auxilio sibi,
Uterque fratri transtulit pias vices,
Morsque ipsa miseros mutuo perdit metu.

Wer erwartet von Menſchen, von Kindern, dieſe Selbſtverläugnung? Wie viel beſſer kan̄te der Grieche die Natur (Quintus Calaber L. 12. v. 459 — 461.), welcher bei Erſcheinung der ſchreklichen Schlangen ſogar die Mütter ihrer Kinder vergeſſen läßt, ſo ſehr war jedes nur auf ſeine eigene Erhaltung bedacht:

annehmen, um zu ſehen, wie ſie ihm ſodañ nachgearbeitet hätten. Über das Geſchrei habe ich mich ſchon erklärt. Vielleicht, daß mich die weitere Vergleichung auf nicht weniger unterrichtende Bemerkungen leitet.

Der Einfall, den Vater mit ſeinen beiden Söhnen durch die mörderiſchen Schlangen in einen Knoten zu ſchürzen, iſt unſtreitig ein ſehr glüklicher Einfall, der von einer ungemein maleriſchen Phantaſie zeuget. Wem gehört er? dem Dichter oder den Künſtlern? Montfaucon will ihn bei dem

— — — — ενθα γυναικες
Οιμωζον, και πȣ τις ἑων επελησατο τεκνων,
Αυτη αλευομενη ϛυγερον μορον — —

Zu verbergen ſucht ſich der Nachahmer gemeiniglich dadurch, daß er den Gegenſtänden eine andere Beleuchtung gibt, die Schatten des Originals heraus, und die Lichter zurüktreibt. Virgil gibt ſich Mühe, die Größe der Schlangen recht ſichtbar zu machen, weil von dieſer Größe die Wahrſcheinlichkeit der folgenden Erſcheinung abhängt; das Geräuſch, welches ſie verurſachen, iſt nur eine Nebenidee, und beſtim̃t, den Begrif der Größe auch dadurch lebhafter zu machen. Petron hingegen macht dieſe Nebenidee zur Hauptſache, beſchreibt das Geräuſch mit aller möglichen Üpigkeit, und vergißt die Schilderung der Größe ſo ſehr, daß wir ſie nur faſt aus dem Geräuſche ſchließen müßen. Es iſt ſchwerlich zu glauben, daß er in dieſe Unſchiklichkeit verfallen wäre, weñ er blos aus ſeiner Einbildung geſchildert, und kein Muſter vor ſich gehabt hätte, dem er nachzeichnen, dem er aber nachgezeichnet zu haben, nicht verrathen wollen. So kañ man zuverläßig jedes poetiſche Gemälde, das in kleinen Zügen überladen, und in den großen fehlerhaft iſt, für eine verunglükte Nachahmung halten, es mag ſonſt ſo viele kleine Schönheiten haben, als es will, und das Original mag ſich laſſen angeben können, oder nicht.

Dichter nicht finden. [1]) Aber ich meine, Montfaucon hat den Dichter nicht aufmerkſam genug geleſen.

— — — Illi agmine certo
Laocoonta petunt, et primum parva duorum
Corpora natorum serpens amplexus uterque
Implicat, et miseros morsu depascitur artus.
Post ipsum, auxilio subeuntem et tela ferentem,
Corripiunt, spirisque ligant ingentibus —

Der Dichter hat die Schlangen von einer wunderbaren Länge geſchildert. Sie haben die Knaben umſtrikt, und da der Vater ihnen zu Hülfe kömt, ergreifen ſie auch ihn (corripiunt). Nach ihrer Gröſse konten ſie ſich nicht auf einmal von den Knaben loswinden; es muſste alſo einen Augenblik geben, da ſie den Vater mit ihren Köpfen und Vordertheilen ſchon angefallen hatten, und mit ihren Hintertheilen die Knaben noch verſchlungen hielten. Dieſer Augenblik iſt in der Fortſchreitung des poetiſchen Gemäldes nothwendig; der Dichter läſst ihn ſattſam empfinden; nur ihn auszumalen, dazu war jezt die Zeit nicht. Daſs ihn die alten Ausleger auch wirklich empfunden haben, ſcheinet eine Stelle des Donatus [2]) zu bezeugen. Wie

1) Suppl. aux Antiq. expl. T. 1. p. 243. Il y a quelque petite différence entre ce que dit Virgile, et ce que le marbre représente. Il semble, selon ce que dit le poëte, que les serpens quittèrent les deux enfans pour venir entortiller le père, au lieu que dans ce marbre ils lient en même tems les enfans et leur père.

2) Donatus ad v. 227. L. 2. Aen. Mirandum non est, clypeo et simulacri vestigiis tegi potuisse, quos supra et longos et validos dixit, et multiplici ambitu circumdedisse Laocoontis corpus ac liberorum, et fuisse

viel weniger wird er den Künſtlern entwiſcht ſein, in deren verſtändiges Auge, alles was ihnen vortheilhaft werden kan̄, ſo ſchnell und deutlich einleuchtet?

In den Windungen ſelbſt, mit welchen der Dichter die Schlangen um den Laokoon führet, vermeidet er ſehr ſorgfältig die Arme, um den Händen alle ihre Wirkſamkeit zu laſſen —

Ille simul manibus tendit divellere nodos.

Hierin mußten ihm die Künſtler nothwendig folgen. Nichts gibt mehr Ausdruk und Leben, als die Bewegung der Hände; im Affecte beſonders iſt das ſprechendſte Geſicht ohne ſie unbedeutend. Arme, durch die Ringe der Schlangen feſt an den Körper geſchloſſen, würden Froſt und Tod über die ganze Grupe verbreitet haben. Alſo ſehen wir ſie, an der Hauptfigur ſowohl als an den Nebenfiguren, in völliger Thätigkeit, und da am meiſten beſchäftiget, wo gegenwärtig der heftigſte Schmerz iſt.

Weiter aber auch nichts, als dieſe Freiheit der Arme, fanden die Künſtler zuträglich, in Anſehung der Verſtrikung der Schlangen, von dem Dichter zu entlehnen. Virgil läßt die Schlangen dopelt um den Leib, und dopelt um den Hals des Laokoon ſich winden, und hoch mit ihren Köpfen über ihn herausragen.

superfluam partem. Mich dünkt übrigens, daß in dieſer Stelle aus den Worten: mirandum non est, entweder das non wegfallen muß, oder am Ende der ganze Nachſaz mangelt. Den̄ da die Schlangen ſo auſſerordentlich groß waren, ſo iſt es allerdings zu verwundern, daß ſie ſich unter dem Schilde der Göttin verbergen können, wen̄ dieſes Schild nicht ſelbſt ſehr groß war, und zu einer koloſſaliſchen Figur gehörte. Und die Verſicherung hiervon mußte der mangelnde Nachſaz ſein; oder das non hat keinen Sin̄.

Bis medium amplexi, bis collo squamea circum
Terga dati, superant capite et cervicibus altis.

Dieſes Bild füllet unſere Einbildungskraft vortreflich; die edelſten Theile ſind bis zum Erſtiken gepreßt, und das Gift gehet gerade nach dem Geſichte. Dem ungeachtet war es kein Bild für Künſtler, welche die Wirkungen des Giftes und des Schmerzes in dem Körper zeigen wollten. Deñ um dieſe bemerken zu können, mußten die Haupttheile ſo frei ſein als möglich, und durchaus mußte kein äußrer Druk auf ſie wirken, welcher das Spiel der leidenden Nerven und arbeitenden Muskeln verändern und ſchwächen köñte. Die dopelten Windungen der Schlangen würden den ganzen Leib verdekt haben, und jene ſchmerzliche Einziehung des Unterleibes, welche ſo ſehr ausdrükend iſt, würde unſichtbar geblieben ſein. Was man über, oder unter, oder zwiſchen den Windungen, von dem Leibe noch erblikt hätte, würde unter Preſſungen und Aufſchwellungen erſchienen ſein, die nicht von dem innern Schmerze, ſondern von der äuſſern Laſt gewirket worden. Der eben ſo oft umſchlungene Hals würde die pyramidaliſche Zuſpizung der Grupe, welche dem Auge ſo angenehm iſt, gänzlich verdorben haben; und die aus dieſer Wulſt in's Freie hinausragenden ſpizen Schlangenköpfe hätten einen ſo plözlichen Abfall von Menſur gemacht, daß die Form des Ganzen äuſſerſt anſtößig geworden wäre. Es gibt Zeichner, welche unverſtändig genug geweſen ſind, ſich dem ungeachtet an den Dichter zu binden. Was deñ aber auch daraus geworden, läßt ſich unter andern aus einem Blatte des Franz Cleyn 1) mit Abſcheu erkennen. Die

1) In der prächtigen Ausgabe von Drydens engliſchem Virgil. (London 1647. in groß Folio.) Und doch hat

alten Bildhauer überſahen es mit einem Blike, daß ihre Kunſt hier eine gänzliche Abänderung erforderte. Sie verlegten alle Windungen, von dem Leibe und Halſe, um die Schenkel und Füße. Hier koñten dieſe Windungen, dem Ausdruke unbeſchadet, ſo viel deken und preſſen, als nöthig war. Hier erregten ſie zugleich die Idee der gehemten Flucht und einer Art von Unbeweglichkeit, die der künſtlichen Fortdauer des nämlichen Zuſtandes ſehr vortheilhaft iſt.

Ich weiß nicht, wie es gekommen, daß die Kunſtrichter dieſe Verſchiedenheit, welche ſich in den Windungen der Schlangen zwiſchen dem Kunſtwerke und der Beſchreibung des Dichters ſo deutlich zeiget, gänzlich mit Stillſchweigen übergangen haben. Sie erhebet die Weisheit der Künſtler eben ſo ſehr, als die andere, auf die ſie alle fallen, die ſie aber nicht ſowohl anzupreiſen wagen, als vielmehr nur zu entſchuldigen ſuchen. Ich meine die Verſchiedenheit in der Bekleidung. Virgils Laokoon iſt in ſeinem prieſterlichen Ornate, und in der Grupe erſcheinet er mit ſeinen beiden Söhnen völlig nakend. Man ſagt, es gebe Leute, welche eine große Ungereimtheit darin fänden, daß ein Königsſohn, ein Prieſter, bei einem Opfer nakend vorgeſtellet werde. Und dieſen Leuten antworten Kenner der Kunſt in allem Ernſte, daß es allerdings ein Fehler wider das übliche ſei, daß aber die Künſtler dazu gezwungen worden, weil ſie ih-

auch dieſer die Windungen der Schlangen um den Leib nur einfach, und um den Hals faſt gar nicht geführt. Weñ ein ſo mittelmäßiger Künſtler anders eine Entſchuldigung verdient, ſo köñte ihm nur die zu Statten kommen, daß Kupfer zu einem Buche als bloße Erläuterungen, nicht aber als für ſich beſtehende Kunſtwerke zu betrachten ſind.

ren Figuren keine anſtändige Kleidung geben kön-
nen. Die Bildhauerei, ſagen ſie, könne keine Stoffe nachahmen; dike Falten machten eine üble Wirkung; aus zwei Unbequemlichkeiten habe man alſo die geringſte wählen, und lieber gegen die Wahrheit selbſt verſtoßen, als in den Gewändern tadelhaft werden müßen.[1] Weñ die alten Artiſten bei dem Einwurfe lachen würden, ſo weiß ich nicht, was ſie zu der Beantwortung ſagen dürften. Man kañ die Kunſt nicht tiefer herabſezen, als es da-

1) So urtheilet ſelbſt De Piles in ſeinen Anmerkungen über den Du Fresnoy v. 210: Remarqués, s'il vous plait, que les draperies tendres et légères n'étant données qu'au sexe feminin, les anciens sculpteurs ont évité autant qu'ils ont pû, d'habiller les figures d'hommes; parcequ'ils ont pensé, comme nous l'avons dejà dit, qu'en sculpture on ne pouvoit imiter les étoffes et que les gros plis faisoient un mauvais effet. Il y a presque autant d'exemples de cette vérité, qu'il y a parmi les antiques de figures d'hommes nuds. Je rapporterai seulement celui du Laocoon, lequel selon la vraisemblance devroit être vêtu. En effet, quelle apparence y-a-t'il qu'un fils de roi, qu'un prêtre d'Apollon se trouvat tout nud dans la cérémonie actuelle d'un sacrifice; car les serpens passèrent de l'isle de Tenedos au rivage de Troye, et surprirent Laocoon et ses fils dans le tems même qu'il sacrifioit à Neptune sur le bord de la mer, comme le marque Virgile dans le second livre de son Eneide. Cependant les artistes, qui sont les auteurs de ce bel ouvrage, ont bien vû, qu'ils ne pouvoient pas leur donner de vêtemens convenables à leur qualité, sans faire comme un amas de pierres, dont la masse resembleroit à un rocher, au lieu des trois admirables figures, qui ont été et qui sont toujours l'admiration des siècles. C'est pour cela que de deux inconvéniens, ils ont jugé celui des draperies beaucoup plus facheux, que celui d'aller contre la vérité même.

durch geſchiehet. Deñ geſezt, die Sculptur köñte die verſchiedenen Stoffe eben ſo gut nachahmen, als die Malerei: würde ſodañ Laokoon nothwendig bekleidet ſein müßen? Würden wir unter dieſer Betleidung nichts verlieren? Hat ein Gewand, das Werk ſclaviſcher Hände, eben ſo viel Schönheit, als das Werk der ewigen Weisheit, ein organiſirter Körper? Erfordert es einerlei Fähigkeiten, iſt es einerlei Verdienſt, bringt es einerlei Ehre, jenes oder dieſen nachzuahmen? Wollen unſere Augen nur getäuſcht ſein, und iſt es ihnen gleichviel, womit ſie getäuſcht werden?

Bei dem Dichter iſt ein Gewand kein Gewand; es verdekt nichts; unſere Einbildungskraft ſieht überall hindurch. Laokoon habe es bei dem Virgil, oder habe es nicht: ſein Leiden iſt ihr an jedem Theile ſeines Körpers einmal ſo ſichtbar, wie das andere. Die Stirne iſt mit der prieſterlichen Binde für ſie umwunden, aber nicht umhüllet. Ja ſie hindert nicht allein nicht, dieſe Binde; ſie verſtärkt auch noch den Begrif, den wir uns von dem Unglüke des Leidenden machen —

Perfusus sanie vittas atroque veneno.

Nichts hilft ihm ſeine prieſterliche Würde; ſelbſt das Zeichen derſelben, das ihm überall Anſehen und Verehrung verſchaft, wird von dem giftigen Geifer durchnezt und entheiliget.

Aber dieſen Nebenbegrif mußte der Artiſt aufgeben, weñ das Hauptwerk nicht leiden ſollte. Hätte er dem Laokoon auch nur dieſe Binde gelaſſen, ſo würde er den Ausdruk um ein Großes geſchwächt haben. Die Stirne wäre zum Theil verdekt worden; und die Stirne iſt der Siz des Ausdrukes. Wie er alſo dort, bei dem Schreien, den Ausdruk der Schönheit aufopferte, ſo

opferte er hier das Übliche dem Ausdruke auf. Überhaupt war das Übliche bei den Alten eine ſehr geringſchäzige Sache. Sie fühlten, daß die höchſte Beſtimmung ihrer Kunſt ſie auf die völlige Entbehrung deſſelben führte. Schönheit iſt dieſe höchſte Beſtimmung; Noth erfand die Kleider, und was hat die Kunſt mit der Noth zu thun? Ich gebe es zu, daß es auch eine Schönheit der Bekleidung gibt; aber was iſt ſie gegen die Schönheit der menſchlichen Form? Und wird der, der das Größere erreichen kan̄, ſich mit dem Kleinern begnügen? Ich fürchte ſehr, der vollkommenſte Meiſter in Gewändern zeigt durch dieſe Geſchiklichkeit ſelbſt, woran es ihm fehlt.

6.

Meine Vorausſezung, daß die Künſtler dem Dichter nachgeahmet haben, gereichet ihnen nicht zur Verkleinerung. Ihre Weisheit erſcheinet vielmehr durch dieſe Nachahmung in dem ſchönſten Lichte. Sie folgen dem Dichter, ohne ſich in der geringſten Kleinigkeit von ihm verführen zu laſſen. Sie hatten ein Vorbild; aber da ſie dieſes Vorbild aus einer Kunſt in die andere hinüber tragen mußten, ſo fanden ſie genug Gelegenheit, ſelbſt zu denken. Und dieſe ihre eigene Gedanken, welche ſich in den Abweichungen von ihrem Vorbilde zeigen, beweiſen, daß ſie in ihrer Kunſt eben ſo groß geweſen ſind, als er in der ſeinigen.

Nun will ich die Vorausſezung umkehren: der Dichter ſoll den Künſtlern nachgeahmet haben. Es gibt Gelehrte, die dieſe Vorausſezung als eine Wahrheit behaupten. 1) Daß ſie hiſto-

1) Maffei, Richardſon, und noch neuerlich der Herr von

riſche Gründe dazu haben koñten, wüßte ich nicht. Aber, da ſie das Kunſtwerk ſo überſchwenglich ſchön fanden, ſo koñten ſie ſich nicht bereden, daß es aus ſo ſpäter Zeit ſein ſollte. Es mußte aus der Zeit ſein, da die Kunſt in ihrer vollkommenſten Blüthe war, weil es daraus zu ſein verdiente.

Es hat ſich gezeigt, daß, ſo vortreflich das Gemälde des Virgil iſt, die Künſtler dennoch verſchiedene Züge deſſelben nicht brauchen können. Der Saz leidet alſo ſeine Einſchränkung, daß eine gute poetiſche Schilderung auch ein gutes wirkliches Gemälde geben müße, und daß der Dichter nur in ſo weit gut geſchildert habe, als ihm der Artiſt in allen Zügen folgen könne. Man iſt geneigt, dieſe Einſchränkung zu vermuthen, noch ehe man ſie durch Beiſpiele erhärtet ſieht; blos aus Erwägung der weitern Sphäre der Poeſie, aus dem unendlichen Felde unſerer Einbildungskraft, aus der Geiſtigkeit ihrer Bilder, die in größter Menge und Mannigfaltigkeit neben einander ſtehen können, ohne daß eines das andere dekt oder ſchändet, wie es wohl die Dinge ſelbſt, oder die natürlichen Zeichen derſelben, in den engen Schranken des Raumes oder der Zeit thun würden.

Weñ aber das Kleinere das Größere nicht faſſen kañ, ſo kañ das Kleinere in dem Größern ent-

Hagedorn. (Betrachtungen über die Malerei, S. 37. Richardson, Traité de la Peinture, Tom. 3. p. 513.) De Fontaines verdient es wohl nicht, daß ich ihn dieſen Männern beifüge. Er hält zwar, in den Anmerkungen zu ſeiner überſezung des Virgils, gleichfalls dafür, daß der Dichter die Grupe in Augen gehabt habe; er iſt aber ſo unwiſſend, daß er ſie für ein Werk des Phidias ausgibt.

halten ſein. Ich will ſagen: weñ nicht jeder Zug, den der malende Dichter braucht, eben die gute Wirkung auf der Fläche oder in dem Marmor haben kañ: ſo möchte vielleicht jeder Zug, deſſen ſich der Artiſt bedienet, in dem Werke des Dichters von eben ſo guter Wirkung ſein können? Unſtreitig; deñ was wir in einem Kunſtwerke ſchön finden, das findet nicht unſer Auge, ſondern unſere Einbildungskraft, durch das Auge, ſchön. Das nämliche Bild mag alſo in unſerer Einbildungskraft durch willkürliche oder natürliche Zeichen wieder erregt werden, ſo muß auch jederzeit das nämliche Wohlgefallen, obſchon nicht in dem nämlichen Grade, wieder entſtehen.

Dieſes aber eingeſtanden, muß ich bekennen, daß mir die Vorausſezung, Virgil habe die Künſtler nachgeahmet, weit unbegreiflicher wird, als mir das Widerſpiel derſelben geworden iſt. Weñ die Künſtler dem Dichter gefolgt ſind, ſo kañ ich mir von allen ihren Abweichungen Rede und Antwort geben. Sie mußten abweichen, weil die nämlichen Züge des Dichters in ihrem Werke Unbequemlichkeiten verurſacht haben würden, die ſich bei ihm nicht äuſſern. Aber warum mußte der Dichter abweichen? Weñ er der Grupe in allen und jeden Stüken treulich nachgegangen wäre, würde er uns nicht immer noch ein vortrefliches Gemälde geliefert haben? [1]) Ich begreife wohl,

1) Ich kañ mich deßfalls auf nichts entſcheidenderes berufen, als auf das Gedicht des Sadolet. Es iſt eines alten Dichters würdig, und da es ſehr wohl die Stelle eines Kupfers vertreten kañ, ſo glaube ich, es hier ganz einrüken zu dürfen.

wie ſeine für ſich ſelbſt arbeitende Phantaſie ihn auf dieſen und jenen Zug bringen können; aber

DE LAOCOONTIS STATUA

Jacobi Sadoleti Carmen.

Ecce alto terrae e cumulo, ingentisque ruinae
Visceribus, iterum reducem longinqua reduxit
Laocoonta dies: aulis regalibus olim
Qui stetit, atque tuos ornabat, Tite, penates.
Divinae simulacrum artis, nec docta vetustas
Nobilius spectabat opus, nunc celsa revisit
Exemptum tenebris redivivae moenia Romae.
Quid primum summumve loquar? miserumne parentem
Et prolem geminam? an sinuatos flexibus angues
Terribili aspectu? caudasque irasque draconum
Vulneraque et veros, saxo moriente, dolores?
Horret ad haec animus, mutaque ab imagine pulsat
Pectora, non parvo pietas commixta tremori.
Prolixum bini spiris glomerantur in orbem
Ardentes colubri, et sinuosis orbibus errant,
Ternaque multiplici constringunt corpora nexu.
Vix oculi sufferre valent, crudele tuendo
Exitium, casusque feros: micat alter, et ipsum
Laocoonta petit, totumque infraque supraque
Implicat et rabido tandem ferit ilia morsu.
Connexum refugit corpus, torquentia sese
Membra, latusque retro sinuatum a vulnere cernas.
Ille dolore acri, et laniatu infpulsus acerbo,
Dat gemitum ingentem, crudosque evellere dentes
Connixus, laevam impatiens ad terga Chelydri
Objicit: intendunt nervi, collectaque ab omni
Corpore vis frustra summis conatibus instat.
Ferre nequit rabiem, et de vulnere murmur anhelum est.
At serpens lapsu crebro redeunte subintrat
Lubricus, intortoque ligat genua infima nodo.
Absistunt surae, spirisque prementibus arctum
Crus tumet, obsepto turgent vitalia pulsu.

die Urſachen, warum ſeine Beurtheilungskraft ſchöne Züge, die er vor Augen gehabt, in dieſe andere Züge verwandeln zu müßen glaubte, dieſe wollen mir nirgends einleuchten.

Mich dünket ſogar, weñ Virgil die Grupe zu ſeinem Vorbilde gehabt hätte, daß er ſich ſchwerlich würde haben mäßigen können, die Verſtrikung

Liventesque atro distendunt sanguine venas.
Nec minus in natos eadem vis effera saevit
Implexuque angit rapido, miserandaque membra
Dilacerat: jamque alterius depasta cruentum
Pectus, suprema genitorem voce cientis,
Circumjectu orbis, validoque volumine fulcit,
Alter adhuc nullo violatus corpore morsu,
Dum parat adducta caudam divellere planta,
Horret ad aspectum miseri patris, haeret in illo.
Et jamjam ingentes fletus, lacrymasque cadentes
Anceps in dubio retinet timor. Ergo perenni
Qui tantum statuistis opus jam laude nitentes,
Artifices magni (quanquam et melioribus actis
Quaeritur aeternum nomen, multoque licebat
Clarius ingenium venturae tradere famae)
Attamen ad laudem quaecunque oblata facultas
Egregium hanc rapere, et summa ad fastigia niti.
Vos rigidum lapidem vivis animare figuris
Eximii, et vivos spiranti in marmore sensus
Inserere, aspicimus motumque iramque doloremque,
Et pene audimus gemitus: vos extulit olim
Clara Rhodos, vestrae jacuerunt artis honores
Tempore ab immenso, quos rursum in luce secunda
Roma videt, celebratque frequens: operisque vetusti
Gratia parta recens. Quanto praestantius ergo est
Ingenio, aut quovis extendere fata labore,
Quam fastus et opes et inanem extendere luxum.

(v. Leodegarii a Quercu Farrago poëmatum, Tom. 2. p. 63.) Auch Gruter hat dieſes Gedicht, nebſt andern des Sadolets, ſeiner bekañten Sañlung (Deliciae Poët. Italorum, Parte 2. p. 582.) mit einverleibet; allein ſehr fehlerhaft. Für bini (v. 14.) lieſet er vivi; für errant (v. 15.) oram u. ſ. w.

aller drei Körper in einen Knoten gleichſam nur errathen zu laſſen. Sie würde ſein Auge zu lebhaft gerührt haben, er würde eine zu trefliche Wirkung von ihr empfunden haben, als daß ſie nicht auch in ſeiner Beſchreibung mehr vorſtechen ſollte. Ich habe geſagt: es war jezt die Zeit nicht, dieſe Verſtrikung auszumalen. Nein; aber ein einziges Wort mehr, würde ihr in dem Schatten, worin ſie der Dichter laſſen mußte, vielleicht einen ſehr entſcheidenden Druk gegeben haben. Was der Artiſt ohne dieſes Wort entdeken koñte, würde der Dichter, weñ er es bei dem Artiſten geſehen hätte, nicht ohne daſſelbe gelaſſen haben.

Der Artiſt hatte die dringendſten Urſachen, das Leiden des Laokoon nicht in Geſchrei ausbrechen zu laſſen. Weñ aber der Dichter die ſo rührende Verbindung von Schmerz und Schönheit in dem Kunſtwerke vor ſich gehabt hätte: was hätte ihn eben ſo unvermeidlich nöthigen können, die Idee von mäñlichem Anſtande und großmüthiger Geduld, welche aus dieſer Verbindung des Schmerzes und der Schönheit entſpringt, ſo völlig unangedeutet zu laſſen, und uns auf einmal mit dem gräßlichen Geſchrei ſeines Laokoons zu ſchreken? Richardſon ſagt: Virgils Laokoon muß ſchreien, weil der Dichter nicht ſowohl Mitleid für ihn, als Schreken und Entſezen bei den Trojanern erregen will. Ich will es zugeben, obgleich Richardſon nicht erwogen zu haben ſcheinet, daß der Dichter die Beſchreibung nicht in ſeiner eignen Perſon macht, ſondern ſie den Äneas machen läßt, und gegen die Dido machen läßt, deren Mitleid Äneas nicht genug beſtürmen koñte. Allein mich befremdet nicht das Geſchrei, ſondern der Mangel aller Gradation bis zu dieſem Geſchrei, auf welche das Kunſtwerk den Dichter natürlicher Weiſe hätte

bringen müßen, weñ er es, wie wir vorausſezen, zu ſeinem Vorbilde gehabt hätte. Richardſon füget hinzu: 1) „die Geſchichte des Laokoon ſolle „blos zu der pathetiſchen Beſchreibung der endlichen „Zerſtörung leiten; der Dichter habe ſie alſo nicht „intereſſanter machen dürfen, um unſere Aufmerk„ſamkeit, welche dieſe lezte ſchrekliche Nacht ganz „fordere, durch das Unglük eines einzeln Bürgers „nicht zu zerſtreuen.“ Allein das heißt die Sache aus einem maleriſchen Augenpunkte betrachten wollen, aus welchem ſie gar nicht betrachtet werden kañ. Das Unglük des Laokoon und die Zerſtörung ſind bei dem Dichter keine Gemälde neben einander; ſie machen beide kein Ganzes aus, das unſer Auge auf einmal überſehen köñte oder ſollte; und nur in dieſem Falle wäre es zu beſorgen, daß unſere Blike mehr auf den Laokoon, als auf die brennende Stadt fallen dürften. Beider Beſchreibungen folgen auf einander, und ich ſehe nicht, welchen Nachtheil es der folgenden bringen köñte, weñ uns die vorhergehende auch noch ſo ſehr gerührt hätte. Es ſei deñ, daß die folgende an ſich ſelbſt nicht rührend genug wäre.

Noch weniger Urſache würde der Dichter gehabt haben, die Windungen der Schlangen zu verändern. Sie beſchäftigen in dem Kunſtwerke die Hände, und verſtriken die Füße. So ſehr dem Auge

1) De la Peinture, Tom. 3. p. 516. C'est l'horreur que les Troiens ont conçue contre Laocoon, qui étoit necessaire à Virgile pour la conduite de son poëme; et cela le mène à cette description patétique de la destruction de la patrie de son Héros. Aussi Virgile n'avoit garde de diviser l'attention sur la dernière nuit, pour une grande ville entière, par la peinture d'un petit malheur d'un particulier.

dieſe Vertheilung gefällt, ſo lebhaft iſt das Bild, welches in der Einbildung davon zurükbleibt. Es iſt ſo deutlich und rein, daß es ſich durch Worte nicht viel ſchwächer darſtellen läßt, als durch natürliche Zeichen —

— — — Micat alter, et ipsum
Laocoonta petit, totumque infraque supraque
Implicat et rabido tandem ferit ilia morsu.

At serpens lapsu crebro redeunte subintrat
Lubricus, intortoque ligat genua infima nodo.

Das ſind Zeilen des Sadolet, die von dem Virgil ohne Zweifel noch maleriſcher gekommen wären, weñ ein ſichtbares Vorbild ſeine Phantaſie befeuert hätte, und die alsdañ gewiß beſſer geweſen wären, als was er uns jezt dafür gibt —

Bis medium amplexi, bis collo squamea circum
Terga dati, superant capite et cervicibus altis.

Dieſe Züge füllen unſere Einbildungskraft allerdings, aber ſie muß nicht dabei verweilen, ſie muß ſie nicht auf's Reine zu bringen ſuchen, ſie muß jezt nur die Schlangen, jezt nur den Laokoon ſehen, ſie muß ſich nicht vorſtellen wollen, welche Figur beide zuſammen machen. Sobald ſie hierauf verfällt, fängt ihr das virgiliſche Bild an zu mißfallen, und ſie findet es höchſt unmaleriſch.

Wären aber auch ſchon die Veränderungen, welche Virgil mit dem ihm geliehenen Vorbilde gemacht hätte, nicht unglüklich, ſo wären ſie doch blos willkürlich. Man ahmet nach, um ähnlich zu werden; kañ man aber ähnlich werden, weñ man über die Noth verändert? Vielmehr, weñ man dieſes thut, iſt der Vorſaz klar, daß man nicht ähnlich werden wollen, daß man alſo nicht nachgeahmet habe.

Nicht das Ganze, kõnte man einwenden, aber wohl dieſen und jenen Theil. Gut; doch welches ſind deñ dieſe einzeln Theile, die in der Beſchreibung und in dem Kunſtwerke ſo genau übereinſtimmen, daß ſie der Dichter aus dieſem entlehnet zu haben ſcheinen kõnte? Den Vater, die Kinder, die Schlangen, das alles gab dem Dichter ſowohl als dem Artiſten, die Geſchichte. Auſſer dem Hiſtoriſchen kommen ſie in nichts überein, als darin, daß ſie Kinder und Vater in einem einzigen Schlangenknoten verſtriken. Allein der Einfall hierzu entſprang aus dem veränderten Umſtande, daß den Vater ebendaſſelbe Unglük betroffen habe, als die Kinder. Dieſe Veränderung aber, wie oben erwähnt worden, ſcheinet Virgil gemacht zu haben; deñ die griechiſche Tradition ſagt ganz etwas anders. Folglich, weñ in Anſehung jener gemeinſchaftlichen Verſtrikung, auf einer oder der andern Seite Nachahmung ſein ſoll, ſo iſt ſie wahrſcheinlicher auf der Seite der Künſtler, als des Dichters zu vermuthen. In allem übrigen weicht einer von dem andern ab; nur mit dem Unterſchiede, daß, weñ es der Künſtler iſt, der die Abweichungen gemacht hat, der Vorſaz, den Dichter nachzuahmen, noch dabei beſtehen kañ, indem ihn die Beſtimmung und die Schranken ſeiner Kunſt dazu nöthigten; iſt es hingegen der Dichter, welcher dem Künſtler nachgeahmet haben ſoll, ſo ſind alle die berührten Abweichungen ein Beweis wider dieſe vermeintliche Nachahmung, und diejenigen, welche ſie deſſen ungeachtet behaupten, können weiter nichts damit wollen, als daß das Kunſtwerk älter ſei, als die poetiſche Beſchreibung.

7.

Weñ man ſagt, der Künſtler ahme dem Dichter, oder der Dichter ahme dem Künſtler nach, ſo

kañ dieſes zweierlei bedeuten. Entweder der eine macht das Werk des andern zu dem wirklichen Gegenſtande ſeiner Nachahmung, oder ſie haben beide einerlei Gegenſtände der Nachahmung, und der eine entlehnet von dem andern die Art und Weiſe, es nachzuahmen.

Weñ Virgil das Schild des Äneas beſchreibet, ſo ahmet er dem Künſtler, welcher dieſes Schild gemacht hat, in der erſten Bedeutung nach. Das Kunſtwerk, nicht das, was auf dem Kunſtwerke vorgeſtellet worden, iſt der Gegenſtand ſeiner Nachahmung, und weñ er auch ſchon das mit beſchreibt, was man darauf vorgeſtellet ſieht, ſo beſchreibt er es doch nur als einen Theil des Schildes, und nicht als die Sache ſelbſt. Weñ Virgil hingegen die Grupe Laokoon nachgeahmet hätte, ſo würde dieſes eine Nachahmung von der zweiten Gattung ſein. Deñ er würde nicht dieſe Grupe, ſondern das, was dieſe Grupe vorſtellet, nachgeahmt, und nur die Züge ſeiner Nachahmung von ihr entlehnt haben.

Bei der erſten Nachahmung iſt der Dichter Original, bei der andern iſt er Copiſt. Jene iſt *ein* Theil der allgemeinen Nachahmung, welche das Weſen ſeiner Kunſt ausmacht, und er arbeitet als Genie, ſein Vorwurf mag ein Werk anderer Künſte, oder der Natur ſein. Dieſe hingegen ſezt ihn gänzlich von ſeiner Würde herab; anſtatt der Dinge ſelbſt ahmet er ihre Nachahmungen nach, und gibt uns kalte Erinnerungen von Zügen eines fremden Genies, für urſprüngliche Züge ſeines eigenen.

Weñ indeß Dichter und Künſtler diejenigen Gegenſtände, die ſie mit einander gemein haben, nicht ſelten aus dem nämlichen Geſichtspunkte betrachten müßen: ſo kañ es nicht fehlen, daß ihre Nachahmungen nicht in vielen Stüken übereinſtimmen ſollten,

ohne daß zwiſchen ihnen ſelbſt die geringſte Nachahmung oder Beeiferung geweſen. Dieſe Übereinſtimmungen können bei zeitverwandten Künſtlern und Dichtern, über alle Dinge, welche nicht mehr vorhanden ſind, zu wechſelweiſen Erläuterungen führen; allein dergleichen Erläuterungen dadurch aufzuſtuzen ſuchen, daß man aus dem Zufalle Vorſaz macht, und beſonders dem Poeten bei jeder Kleinigkeit ein Augenmerk auf dieſe Statue, oder auf jenes Gemälde andichtet, heißt ihm einen ſehr zweideutigen Dienſt erweiſen. Und nicht allein ihm, ſondern auch dem Leſer, dem man die ſchönſte Stelle dadurch, weñ Gott will, ſehr deutlich, aber auch treflich froſtig macht.

Dieſes iſt die Abſicht und der Fehler eines berühmten engliſchen Werks. Spence ſchrieb ſeinen Polymetis [1]) mit vieler claſſiſchen Gelehrſamkeit, und in einer ſehr vertrauten Bekañtſchaft mit den übergebliebenen Werken der alten Kunſt. Seinen Vorſaz, aus dieſen die römiſchen Dichter zu erklären, und aus den Dichtern hinwiederum Aufſchlüſſe für noch unerklärte alte Kunſtwerke herzuholen, hat er öfters glüklich erreicht. Aber deſſen ungeachtet behaupte ich, daß ſein Buch für jeden Leſer von Geſchmak ein ganz unerträgliches Buch ſein muß.

Es iſt natürlich, daß, weñ Valerius Flaccus den

1) Die erſte Ausgabe iſt von 1747; die zweite von 1755, und führet den Titel: Polymetis, or an Enquiry concerning the Agreement between the Works of the Roman Poets, and the Remains of the ancient Artists, being on Attempt to illustrate them mutually from one another. In ten Books, by the Revd. Mr. Spence. London, printed for Dodsley, fol. Auch ein Auszug, welchen N. Tindal aus dieſem Werke gemacht hat, iſt bereits mehr als einmal gedrukt worden.

geflügelten Bliz auf den römiſchen Schildern beſchreibt —

Nec primus radios, miles Romane, corusci
Fulminis et rutilas scutis diffuderis alas

mir dieſe Beſchreibung weit deutlicher wird, weñ ich die Abbildung eines ſolchen Schildes auf einem alten Denkmale erblike. [1]) Es kañ ſein, daß Mars in eben der ſchwebenden Stellung, in welcher ihn Addiſon über der Rhea auf einer Münze zu ſehen glaubte, [2]) auch von den alten Waffenſchmieden

1) Val. Flaccus L. 6. v. 55 — 56. — Polymetis, Dial. 6. v. 50.

2) Ich ſage: es kañ ſein. Doch wollte ich zehne gegen eins wetten, daß es nicht iſt. — Juvenal redet von den erſten Zeiten der Republik, als man noch von keiner Pracht und Üppigkeit wußte, und der Soldat das erbeutete Gold und Silber nur auf das Geſchirr ſeines Pferdes und auf ſeine Waffen verwandte. (Sat. 15. v. 100 — 107).

Tunc rudis et Grajas mirari nescius artes
Urbibus eversis praedarum e parte reperta
Magnorum artificum frangebat pocula miles,
Ut phaleris gauderet equus, caelataque cassis
Romuleae simulacra ferae mansuescere jussae
Imperii fato, geminos sub rupe Quirinos,
Ac nudam effigiem clypeo fulgentis et hasta,
Pendentisque Dei perituro ostenderet hosti.

Der Soldat zerbrach die koſtbarſten Becher, die Meiſterſtüke großer Künſtler, um eine Wölfin, einen kleinen Romulus und Remus daraus arbeiten zu laſſen, womit er ſeinen Helm ausſchmükte. Alles iſt verſtändlich, bis auf die lezten zwei Zeilen, in welchen der Dichter fortfährt, noch ein ſolches getriebenes Bild auf den Helmen der alten Soldaten zu beſchreiben. So viel ſieht man wohl, daß dieſes Bild der Gott Mars ſein ſoll; aber was ſoll das Beiwort pendentis, welches er ihm gibt, bedeuten? Rigaltius fand eine alte Gloſſe, die

auf den Helmen und Schilden vorgeſtellet wurde, und daß Juvenal einen ſolchen Helm oder Schild es durch: quasi ad ictum se inclinantis erklärt. Lubinus meinet, das Bild ſei auf dem Schilde geweſen, und da das Schild an dem Arme hänge, ſo habe der Dichter auch das Bild hängend nennen können. Allein dieſes iſt wider die Conſtruction; deñ das zu ostenderet gehörige Subjectum iſt nicht miles, ſondern cassis. Britannicus will, alles was hoch in der Luft ſtehe, könne hangend heiſſen, und alſo auch dieſes Bild über oder auf dem Helme. Einige wollen gar perdentis dafür leſen, um einen Gegenſaz mit dem folgenden perituro zu machen, den aber nur ſie allein ſchön finden dürften. Was ſagt nun Addiſon bei dieſer Ungewißheit? „Die „Ausleger, ſagt er, irren ſich alle, und die wahre Mei„nung iſt ganz gewiß dieſe:“ (ſ. deſſen Reiſen, deut. Überſezung, S. 249.) „Da die römiſchen Soldaten ſich „nicht wenig auf den Stifter und kriegeriſchen Geiſt „ihrer Republik einbildeten, ſo waren ſie gewohnt, auf „ihren Helmen die erſte Geſchichte des Romulus zu tra„gen, wie er von einem Gotte erzeugt, und von einer „Wölfin geſäugt worden. Die Figur des Gottes war „vorgeſtellt, wie er ſich auf die Prieſterin Ilia, oder wie „ſie andere nennen, Rhea Sylvia, herabläßt, und in „dieſem Herablaſſen ſchien ſie über der Jungfrau in der „Luft zu ſchweben, welches deñ durch das Wort pendentis ſehr eigentlich und poetiſch ausgedrukt wird. Auſ„ſer dem alten Basrelief beim Bellori, welches mich „zuerſt auf dieſe Auslegung brachte, habe ich ſeitdem „die nämliche Figur auf einer Münze gefunden, die un„ter der Zeit des Antoninus Pius geſchlagen worden.“ — Da Spence dieſe Entdekung des Addiſon ſo auſſerordentlich glüklich findet, daß er ſie als ein Muſter in ihrer Art, und als das ſtärkſte Beiſpiel anführet, wie nüzlich die Werke der alten Artiſten zur Erklärung der claſſiſchen römiſchen Dichter gebraucht werden können: ſo kañ ich mich nicht enthalten, ſie ein wenig genauer zu betrachten. (Polymetis, Dial. 7. p. 77.) — Für's erſte muß ich anmerken, daß blos das Basrelief und die Münze dem Addiſon wohl ſchwerlich die Stelle des Juvenals in die Gedanken gebracht haben würde, weñ er ſich

in Gedanken hatte, als er mit einem Worte darauf anſpielte, welches bis auf den Addiſon ein Räthſel

nicht zugleich erinnert hätte, bei dem alten Scholiaſten, der in der lezten ohn' eine Zeile, anſtatt fulgentis, venientis gefunden, die Gloſſe geleſen zu haben: Martis ad Iliam venientis ut concumberet. Nun nehme man aber dieſe Lesart des Scholiaſten nicht an, ſondern man nehme die an, welche Addiſon ſelbſt annim̃t, und ſage, ob man ſodañ die geringſte Spur findet, daß der Dichter die Rhea in Gedanken gehabt habe? Man ſage, ob es nicht ein wahres Hyſteronproteron von ihm ſein würde, daß er von der Wölfin und den jungen Knaben rede, und ſodañ erſt von dem Abenteuer, dem ſie ihr Daſein zu danken haben? Die Rhea iſt noch nicht Mutter, und die Kinder liegen ſchon unter dem Felſen. Man ſage, ob eine Schäferſtunde wohl ein ſchikliches Emblema auf dem Helme eines römiſchen Soldaten geweſen wäre? Der Soldat war auf den göttlichen Urſprung ſeines Stifters ſtolz: das zeigten die Wölfin und die Kinder genugſam, mußte er auch noch den Mars im Begriffe einer Handlung zeigen, in der er nichts weniger als der fürchterliche Mars war? Seine Überraſchung der Rhea mag auf noch ſo viel alten Marmorn und Münzen zu finden ſein, paßt ſie darum auf das Stük einer Rüſtung? Und welches ſind deñ die Marmor und Münzen, auf welchen ſie Addiſon fand, und wo er den Mars in dieſer ſchwebenden Stellung ſahe? Das alte Basrelief, worauf er ſich beruft, ſoll Bellori haben. Aber die Admiranda, welches ſeine Sam̃lung der ſchönſten alten Basreliefs iſt, wird man vergebens darnach durchblättern. Ich habe es nicht gefunden, und auch Spence muß es weder da, noch ſonſt wo gefunden haben, weil er es gänzlich mit Stillſchweigen übergeht. Alles kom̃t alſo auf die Münze an. Nun betrachte man dieſe bei dem Addiſon ſelbſt. Ich erblike eine liegende Rhea; und da dem Stempelſchneider der Raum nicht erlaubte, die Figur des Mars mit ihr auf gleichen Boden zu ſtellen, ſo ſteht er ein wenig höher. Das iſt es alles; Schwebendes hat ſie auſſer dieſem nicht das geringſte. Es iſt wahr, in der Abbildung, die Spence davon gibt, iſt das Schweben ſehr ſtark ausgedrukt: die Figur fällt mit dem Obertheile weit

für alle Ausleger geweſen. Mich dünkt ſelbſt, daß ich die Stelle des Ovid, wo der ermattete Cephalus den kühlenden Lüften ruft:

vor; und man ſieht deutlich, daß es kein ſtehender Körper iſt, ſondern daß, weñ es kein fallender Körper ſein ſoll, es nothwendig ein ſchwebender ſein muß. Spence ſagt, er beſitze dieſe Münze ſelbſt. Es wäre hart, obſchon in einer Kleinigkeit, die Aufrichtigkeit eines Mannes in Zweifel zu ziehen. Allein ein gefaßtes Vorurtheil kañ auch auf unſere Augen Einfluß haben; zudem koñte er es zum Beſten ſeiner Leſer für erlaubt halten, den Ausdruk, welchen er zu ſehen glaubte, durch ſeinen Künſtler ſo verſtärken zu laſſen, daß uns eben ſo wenig Zweifel deßfalls übrig bleibe, als ihm ſelbſt. So viel iſt gewiß, daß Spence und Addiſon ebendieſelbe Münze meinen, und daß ſie ſonach entweder bei dieſem ſehr verſtellt, oder bei jenem ſehr verſchönert ſein muß. Doch ich habe noch eine andere Anmerkung wider dieſes vermeintliche Schweben des Mars. Dieſe nämlich: daß ein ſchwebender Körper, ohne eine ſcheinbare Urſache, durch welche die Wirkung ſeiner Schwere verhindert wird, eine Ungereimtheit iſt, von der man in den alten Kunſtwerken kein Exempel findet. Auch die neue Malerei erlaubet ſich dieſelben nie, ſondern weñ ein Körper in der Luft hangen ſoll, ſo müßen ihn entweder Flügel halten, oder er muß auf etwas zu ruhen ſcheinen, und ſollte es auch nur eine bloße Wolke ſein. Weñ Homer die Thetis von dem Geſtade ſich zu Fuße in den Olymp erheben läßt: Την μεν αρ᾽ Ουλυμπονδε ποδες φερον (Ιλ. σ. v. 148.), ſo verſtehet der Graf Caylus die Bedürfniſſe der Kunſt zu wohl, als daß er dem Maler rathen ſollte, die Göttin ſo frei die Luft durchſchreiten zu laſſen. Sie muß ihren Weg auf einer Wolke nehmen (Tableaux tirés de l'Iliade, p. 91.), ſo wie er ſie ein andermal auf einen Wagen ſezt (p. 131.), obgleich der Dichter das Gegentheil von ihr ſagt. Wie kañ es auch wohl anders ſein? Ob uns ſchon der Dichter die Göttin ebenfalls unter einer menſchlichen Figur denken läßt, ſo hat er doch alle Begriffe eines groben und ſchweren Stoffes davon entfernet, und ihren menſchenähnlichen Körper mit einer Kraft belebt, die ihn

Aura — — — venias — —
Meque juves, intresque sinus, gratissima, nostros!

und ſeine Procris dieſe Aura für den Namen einer Nebenbuhlerin hält, daß ich, ſage ich, dieſe Stel-

von den Geſezen unſerer Bewegung ausnim̃t. Wodurch aber köñte die Malerei die körperliche Figur einer Gottheit von der körperlichen Figur eines Menſchen ſo vorzüglich unterſcheiden, daß unſer Auge nicht beleidiget würde, weñ es bei der einen ganz andere Regeln der Bewegung, der Schwere, des Gleichgewichts beobachtet fände, als bei der andern? Wodurch anders, als durch verabredete Zeichen? In der That ſind ein Paar Flügel, eine Wolke, auch nichts anders, als dergleichen Zeichen. Doch von dieſem ein Mehreres an einem andern Orte. Hier iſt es genug, von den Vertheidigern der addiſonſchen Meinung zu verlangen, mir eine andere ähnliche Figur auf alten Denkmälern zu zeigen, die ſo frei und bloß in der Luft hange. Sollte dieſer Mars die einzige in ihrer Art ſein? Und warum? Hatte vielleicht die Tradition einen Umſtand überliefert, der ein dergleichen Schweben in dieſem Falle nothwendig macht? Bei Ovid (Fast L. 1.) läßt ſich nicht die geringſte Spur davon entdeken. Vielmehr kañ man zeigen, daß es keinen ſolchen Umſtand könne gegeben haben. Deñ es finden ſich andere alte Kunſtwerke, welche die nämliche Geſchichte vorſtellen, und wo Mars offenbar nicht ſchwebet, ſondern gehet. Man betrachte das Basrelief beim Montfaucon (Suppl. T. 1. p. 183.), das ſich, weñ ich nicht irre, zu Rom in dem Palaſt der Mellini befindet. Die ſchlafende Rhea liegt unter einem Baume, und Mars nähert ſich ihr mit leiſen Schritten, und mit der bedeutenden Zurükſtrekung der rechten Hand, mit der wir denen hinter uns entweder zurükzubleiben, oder ſachte zu folgen, befehlen. Es iſt vollkommen die nämliche Stellung, in der er auf der Münze erſcheinet, nur daß er hier die Lanze in der rechten und dort in der linken Hand führet. Man findet öfter berühmte Statuen und Basreliefe auf alten Münzen copiret, als daß es auch nicht hier köñte geſchehen ſein, wo der Stempelſchneider den Ausdruk der-

le natürlicher finde, weñ ich aus den Kunſtwerken der Alten erſehe, daß ſie wirklich die ſanften Lüfte perſonificiret, und eine Art weiblicher Sylphen, unter dem Namen Aurae, verehret haben.[1] Ich

zurükgewandten rechten Hand vielleicht nicht fühlte, und ſie daher beſſer mit der Lanze füllen zu können glaubte. — Alles dieſes nun zuſammen genommen, wie viel Wahrſcheinlichkeit bleibet dem Addiſon noch übrig? Schwerlich mehr, als ſo viel deren die bloße Möglichkeit hat. Doch woher eine beſſere Erklärung, weñ dieſe nicht taugt? Es kañ ſein, daß ſich ſchon eine beſſere unter den vom Addiſon verworfenen Erklärungen findet. Findet ſich aber auch keine, was mehr? Die Stelle des Dichters iſt verdorben; ſie mag es bleiben. Und ſie wird es bleiben, weñ man auch noch zwanzig neue Vermuthungen darüber auskramen wollte. Dergleichen köñte, z. E. dieſe ſein, daß pendentis in ſeiner figürlichen Bedeutung genommen werden müße, nach welcher es ſo viel als ungewiß, unentſchloſſen, unentſchieden, heiſſet. Mars pendens wäre alsdañ ſo viel als Mars incertus oder Mars communis. Dii communes sunt, ſagt Servius, (ad v. 118. L. 13. Aeneid.) Mars, Bellona, Victoria, quia hi in bello utrique parti favere possunt. Und die ganze Zeile,

Pendentisque Dei (effigiem) perituro ostenderet hosti,

würde dieſen Siñ haben, daß der alte römiſche Soldat das Bildniß des gemeinſchaftlichen Gottes ſeinem deſſen ungeachtet bald unterliegenden Feinde unter die Augen zu tragen gewohnt geweſen ſei. Ein ſehr feiner Zug, der die Siege der alten Römer mehr zur Wirkung ihrer eigenen Tapferkeit, als zur Furcht des parteiiſchen Beiſtandes ihres Stañvaters macht. Deſſen ungeachtet: non liquet.

1) „Ehe ich, ſagt Spence (Polymetis, Dial. 13. p. 208.), „mit dieſen Aurae, Luftnymphen, bekañt ward, wußte „ich mich in die Geſchichte vom Cephalus und Procris, „beim Ovid, gar nicht zu finden. Ich koñte auf keine „Weiſe begreifen, wie Cephalus durch ſeine Ausrufung:

gebe es zu, daß, weñ Juvenal einen vornehmen Taugenichts mit einer Hermesſäule vergleicht, man das Ähnliche in dieſer Vergleichung ſchwerlich finden dürfte, ohne eine ſolche Säule zu ſehen, ohne zu wiſſen, daß es ein ſchlechter Pfeiler iſt, der blos das Haupt, höchſtens mit dem Rumpfe, des Gottes trägt, und, weil wir weder Hände noch Füße daran erbliken, den Begrif der Unthätigkeit erweket. 1) — Erläuterungen von dieſer Art ſind

„Aura venias, ſie mochte auch in einem noch ſo zärtli-
„chen, ſchmachtenden Tone erſchollen ſein, jemanden auf
„den Argwohn bringen können, daß er ſeiner Procris
„untreu ſei. Da ich gewohnt war, unter dem Worte
„Aura nichts als die Luft überhaupt oder einen ſanften
„Wind insbeſondere zu verſtehen, ſo kam mir die Eifer-
„ſucht der Procris noch weit ungegründeter vor, als
„auch die allerausſchweifendſte gemeiniglich zu ſein pflegt.
„Als ich aber einmal gefunden hatte, daß Aura eben
„ſowohl ein ſchönes junges Mädchen, als die Luft bedeu-
„ten köñte, ſo bekam die Sache ein ganz anderes Anſe-
„hen, und die Geſchichte dünkte mich eine ziemlich ver-
„nünftige Wendung zu bekommen.“ Ich will den Beifall, den ich dieſer Entdekung, mit der ſich Spence ſo ſehr ſchmeichelt, in dem Texte ertheile, in der Note nicht wieder zurüknehmen. Ich kaň aber doch nicht unangemerkt laſſen, daß auch ohne ſie die Stelle des Dichters ganz natürlich und begreiflich iſt. Man darf nämlich nur wiſſen, daß Aura bei den alten ein ganz gewöhnlicher Name für Frauenzimmer war. So heißt z. E. beim Nonnus (Dionys. L. 48.) die Nymphe aus dem Gefolge der Diana, die, weil ſie ſich einer mäñlichern Schönheit rühmte, als ſelbſt der Göttin ihre war, zur Strafe für ihre Vermeſſenheit, ſchlafend den Umarmungen des Bakchus preis gegeben ward.

1) Juvenalis Sat. 8. v. 52 — 55.

— — — — — At tu
Nil nisi Cecropides; truncoque simillimus Hermae:
Nullo quippe alio vincis discrimine, quam quod
Illi marmoreum caput est, tua vivit imago.

nicht zu verachten, weñ ſie auch ſchon weder allezeit nothwendig, noch allezeit hinlänglich ſein ſollten. Der Dichter hatte das Kunſtwerk als ein für ſich beſtehendes Ding, und nicht als Nachahmung vor Augen; oder Künſtler und Dichter hatten einerlei angenommene Begriffe, dem zufolge ſich auch Übereinſtimmung in ihren Vorſtellungen zeigen mußte, aus welcher ſich auf die Allgemeinheit jener Begriffe zurükſchließen läßt.

Weñ Spence die griechiſchen Schriftſteller mit in ſeinen Plan gezogen gehabt hätte, ſo würde ihm vielleicht, vielleicht aber auch nicht, eine alte äſopiſche Fabel beigefallen ſein, die aus der Bildung einer ſolchen Hermesſäule ein noch weit ſchöneres, und zu ihrem Verſtändniſſe weit unentbehrlicheres Licht erhält, als dieſe Stelle des Juvenals. „Merkur, erzählet Äſopus, wollte gern „erfahren, in welchem Anſehen er bei den Menſchen „ſtände. Er verbarg ſeine Gottheit, und kam zu einem „Bildhauer. Hier erblikte er die Statue des Jupiters, „und fragte den Künſtler, wie theuer er ſie halte. Ei„ne Drachme, war die Antwort. Merkur lächelte: „und dieſe Juno? fragte er weiter. Ungefähr eben ſo „viel. Indem ward er ſein eigenes Bild gewahr, und „dachte bei ſich ſelbſt: ich bin der Bote der Göt„ter; von mir koñt aller Gewiñ; mich müßen die Men„ſchen nothwendig weit höher ſchäzen. Aber hier dieſer „Gott? Er wies auf ſein Bild — wie theuer möchte wohl „der ſein? Dieſer? antwortete der Künſtler. O, weñ „ihr mir jene beide abkauft, ſo ſollt ihr dieſen oben„drein haben.“ Merkur war abgeführt. Allein der Bildhauer kañte ihn nicht, und koñte alſo auch nicht die Abſicht haben, ſeine Eigenliebe zu kränken, ſondern es mußte in der Beſchaffenheit der Statuen ſelbſt gegründet ſein, warum er die leztere ſo geringſchäzig hielt, daß er ſie zur Zugabe beſtiñte. Die geringere Würde des Gottes, welchen ſie vorſtellte, koñte dabei nichts thun; deñ der Künſtler ſchäzet ſeine Werke nach der Geſchiklichkeit, dem Fleiße und der Arbeit; welche ſie erfordern, und nicht nach dem Range und dem Werthe

Allein weñ Tibull die Geſtalt des Apollo malet, wie er ihm im Traume erſchienen: — Der ſchönſte Jüngling, die Schläfe mit dem keuſchen Lorbeer umwunden; ſyriſche Gerüche duften aus dem güldenen Haare, das um den langen Naken ſchwimmet; glänzendes Weiß und Purpurröthe miſchen ſich auf dem ganzen Körper, wie auf der zarten Wange der Braut, die jezt ihrem Geliebten zugeführt wird: — warum müßen dieſe Züge von alten berühmten Gemälden erborgt ſein? Echions nova nupta verecundia notabilis mag in Rom geweſen ſein, mag tauſend und tauſendmal ſein co-

der Weſen, welche ſie ausdrüken. Die Statue des Merkur mußte weniger Geſchiklichkeit, weniger Fleiß und Arbeit verlangen, weñ ſie weniger koſten ſollte, als eine Statue des Jupiters oder der Juno. Und ſo war es hier wirklich. Die Statuen des Jupiters und der Juno zeigten die völlige Perſon dieſer Götter; die Statue des Merkurs hingegen war ein ſchlechter vierekigter Pfeiler, mit dem bloßen Bruſtbilde deſſelben. Was Wunder alſo, daß ſie obendrein gehen koñte? Merkur überſah dieſen Umſtand, weil er ſein vermeintliches überwiegendes Verdienſt, nur allein vor Augen hatte, und ſo war ſeine Demüthigung eben ſo natürlich, als verdient. Man wird ſich vergebens bei den Auslegern und Überſezern und Nachahmern der Fabeln des Äſopus nach der geringſten Spur von dieſer Erklärung umſehen; wohl aber köñte ich ihrer eine ganze Reihe anführen, wenn es ſich der Mühe lohnte, die das Mährchen geradezu verſtanden, das iſt, ganz und gar nicht verſtanden haben. Sie haben die Ungereimtheit, welche darin liegt, wenn man die Statuen alle für Werke von einerlei Ausführung anniṁt, entweder nicht gefühlt, oder wohl noch gar übertrieben Was ſonſt in dieſer Fabel anſtößig ſein könnte, wäre vielleicht der Preis, welchen der Künſtler ſeinem Jupiter ſezet. Für eine Drachma kann ja wohl auch ein Töpfer eine Pupe machen. Eine Drachma muß alſo hier überhaupt für etwas ſehr geringes ſtehen. (Fab. Aesop. 90. Edit. Haupt. p. 70.)

piret worden; war darum die bräutliche Schaam ſelbſt aus der Welt verſchwunden? Seit ſie der Maler geſehen hatte, war ſie für keinen Dichter mehr zu ſehen, als in der Nachahmung des Malers? 1) Oder, weñ ein anderer Dichter den Vulcan ermüdet, und ſein vor der Eſſe erhiztes Geſicht roth, brennend nennet: mußte er es erſt aus dem Werke eines Malers lernen, daß Arbeit ermattet und Hize röthet? 2) Oder weñ Lucrez den Wechſel der Jahreszeiten beſchreibet, und ſie, mit dem ganzen Gefolge ihrer Wirkungen in der Luft und auf der Erde, in ihrer natürlichen Ordnung vorüber führet: war Lucrez ein Ephemeron, hatte er kein ganzes Jahr durchlebet, um alle die Veränderungen ſelbſt erfahren zu haben, daß er ſie nach einer Proceſſion ſchildern mußte, in welcher ihre Statuen herumgetragen wurden? Mußte er erſt von dieſen Statuen den alten poetiſchen Kunſtgrif lernen, dergleichen Abſtracta zu wirklichen Weſen zu machen? 3) Oder Virgils pontem indignatus

1) Tibullus, Eleg. 4. L. 3. Polymetis, Dial. 8. p. 84.
2) Statius, L. 1. Sylv. 5. v. 8. Polymetis, Dial. 8. p. 81.
3) Lucretius de R. N. L. 5. v. 736 — 747.

It Ver, et Venus, et Veneris praenuntius ante
Pinnatus graditur Zephyrus; vestigia propter
Flora quibus mater praespargens ante viai
Cuncta coloribus egregiis et odoribus opplet.
Inde loci sequitur Calor aridus, et comes una
Pulverulenta Ceres; et Etesia flabra Aquilonum.
Inde Autumnus adit; graditur simul Evius Evan:
Inde aliae tempestates ventique sequuntur,
Altitonans Volturnus et Auster fulmine pollens.
Tandem Bruma nives adfert, pigrumque rigorem
Reddit, Hyems sequitur, crepitans ac dentibus Algus.

Spence erkennet dieſe Stelle für eine von den ſchönſten in dem ganzen Gedichte des Lucrez. Wenigſtens iſt ſie eine von denen, auf welche ſich die Ehre des

Araxes, dieſes vortrefliche poetiſche Bild eines über ſeine Ufer ſich ergießenden Fluſſes, wie er die über ihn geſchlagene Brüke zerreißt, verliert es nicht ſeine ganze Schönheit, weñ der Dichter auf ein Kunſtwerk damit angeſpielet hat, in welchem dieſer Flußgott als wirklich eine Brüke zerbrechend vorgeſtellet wird? [1]) Was ſollen wir mit derglei-

Lucrez als Dichter gründet. Aber wahrlich, es heißt ihm dieſe Ehre ſchmälern, ihn völlig darum bringen wollen, weñ man ſagt: Dieſe ganze Beſchreibung ſcheinet nach einer alten Proceſſion der vergötterten Jahreszeiten, nebſt ihrem Gefolge, gemacht zu ſein. Und warum das? „Darum, ſagt der Engländer, „weil bei den Römern ehedem dergleichen Proceſſionen, „mit ihren Göttern überhaupt, eben ſo gewöhnlich „waren, als noch jezt in gewiſſen Ländern die Pro„ceſſionen ſind, die man den Heiligen zu Ehren an„ſtellet; und weil hiernächſt alle Ausdrüke, welche „der Dichter hier braucht, auf eine Proceſſion recht „ſehr wohl paſſen" (come in very aptly, if applied to a procession.) Trefliche Gründe! Und wie vieles wäre gegen den lezten noch einzuwenden! Schon die Beiwörter, welche der Dichter den perſonificirten Abſtracten gibt: Calor aridus, Ceres pulverulenta, Volturnus altitonans, fulmine pollens Auster, Algus dentibus crepitans, zeigen, daß ſie das Weſen von ihm, und nicht von dem Künſtler haben, der ſie ganz anders hätte charakteriſiren müßen. Spence ſcheinet übrigens auf dieſen Einfall von einer Proceſſion durch Abraham Preigern gekommen zu ſein, welcher in ſeinen Anmerkungen über die Stelle des Dichters ſagt: Ordo est quasi pompae cujusdam, Ver et Venus, Zephyrus et Flora etc. Allein dabei hätte es auch Spence nur ſollen bewenden laſſen. Der Dichter führet die Jahreszeiten gleichſam in einer Proceſſion auf; das iſt gut. Aber er hat es von einer Proceſſion gelernt, ſie ſo aufzuführen; das iſt ſehr abgeſchmakt.

1) Aeneid. L. 8. v. 725. Polymetis, Dial. 14. p. 230.

chen Erläuterungen, die aus der klarſten Stelle den Dichter verdrängen, um den Einfall eines Künſtlers durchſchimmern zu laſſen?

Ich bedaure, daß ein ſo nüzliches Buch, als Polymetis ſonſt ſein köñte, durch dieſe geſchmakloſe Grille, den alten Dichtern, ſtatt eigenthümlicher Phantaſie, Bekañtſchaft mit fremder unterzuſchieben, ſo ekel, und den claſſiſchen Schriftſtellern weit nachtheiliger geworden iſt, als ihnen die wäßrigen Auslegungen der ſchaalſten Wortforſcher nimmermehr ſein können. Noch mehr bedaure ich, daß Spencen ſelbſt Addiſon hierin vorgegangen, der aus löblicher Begierde, die Keñtniß der alten Kunſtwerke zu einem Auslegungsmittel zu erheben, die Fälle eben ſo wenig unterſchieden hat, in welchen die Nachahmung des Künſtlers dem Dichter anſtändig, in welchen ſie ihm verkleinerlich iſt.[1])

8.

Von der Ähnlichkeit, welche die Poeſie und Malerei mit einander haben, macht ſich Spence die allerſeltſamſten Begriffe. Er glaubet, daß beide Künſte bei den Alten ſo genau verbunden geweſen, daß ſie beſtändig Hand in Hand gegangen, und der Dichter nie den Maler, der Maler nie den Dichter aus den Augen verloren habe. Daß die Poeſie die weitere Kunſt iſt; daß ihr Schönheiten zu Gebote ſtehen, welche die Malerei nicht zu erreichen vermag; daß ſie öfters Urſachen haben kañ, die unmaleriſchen Schönheiten den maleriſchen vorzuziehen: daran ſcheinet er gar nicht ge-

1) In verſchiedenen Stellen ſeiner Reiſen und ſeines Geſpräches über die alten Münzen.

dacht zu haben, und iſt daher bei dem geringſten Unterſchiede, den er unter den alten Dichtern und Artiſten bemerkt, in einer Verlegenheit, die ihn auf die wunderlichſten Ausflüchten von der Welt bringt.

Die alten Dichter geben dem Bakchus meiſtentheils Hörner. Es iſt alſo doch wunderbar, ſagt Spence, daß man dieſe Hörner an ſeinen Statuen ſo ſelten erblikt. [1]) Er fällt auf dieſe, er fällt auf eine andere Urſache, auf die Unwiſſenheit der Antiquare, auf die Kleinheit der Hörner ſelbſt, die ſich unter den Trauben und Epheublättern, dem beſtändigen Kopfpuze des Gottes, möchten verkrochen haben. Er windet ſich um die wahre Urſache herum, ohne ſie zu argwohnen. Die Hörner des Bakchus waren keine natürliche Hörner, wie ſie es an den Faunen und Satyren waren. Sie waren ein Stirnſchmuk, den er aufſezen und ablegen koñte.

Tibi, cum sine cornibus adstas,
Virgineum caput est —

heißt es in der feierlichen Anrufung des Bakchus beim Ovid. [2]) Er koñte ſich alſo auch ohne Hörner zeigen; und zeigte ſich ohne Hörner, weñ er in ſeiner jungfräulichen Schönheit erſcheinen wollte. In dieſer wollte ihn nun auch der Künſtler darſtellen, und mußte daher alle Zuſäze von übler Wirkung an ihm vermeiden. Ein ſolcher Zuſaz wären die Hörner geweſen, die an dem Diadem befeſtiget waren, wie man an einem Kopfe in dem königlichen Kabinet zu Berlin ſehen kañ. [3]) Ein ſolcher Zu=

1) Polymetis, Dial. 9. p. 129.
2) Metamorph. L. 4. v. 19 — 20.
3) Bayeri Thes. Brandenb. Vol. 3. p. 242.

ſaz war das Diadem ſelbſt, welches die ſchöne Stirne verdekte, und daher an den Statuen des Bakchus eben ſo ſelten vorkömt, als die Hörner, ob es ihm ſchon, als ſeinem Erfinder, von den Dichtern eben ſo oft beigelegt wird. Dem Dichter gaben die Hörner und das Diadem ſeine Anſpielungen auf die Thaten und den Charakter des Gottes: dem Künſtler hingegen wurden ſie Hinderungen, größere Schönheiten zu zeigen; und weñ Bakchus, wie ich glaube, eben darum den Beinamen biformis, διμορφος, hatte, weil er ſich ſowohl ſchön als ſchreklich zeigen koñte: ſo war es wohl natürlich, daß die Künſtler diejenige von ſeiner Geſtalt am liebſten wählten, die der Beſtimmung ihrer Kunſt am meiſten entſprach.

Minerva und Juno ſchleudern bei den römiſchen Dichtern öfters den Bliz. Aber warum nicht auch in ihren Abbildungen? fragt Spence. [1]) Er antwortet: es war ein beſonderes Vorrecht dieſer zwei Göttinen, wovon man den Grund vielleicht erſt in den ſamothraciſchen Geheimniſſen erfuhr. Weil aber die Artiſten bei den alten Römern als gemeine Leute betrachtet, und daher zu dieſen Geheimniſſen ſelten zugelaſſen wurden, ſo wußten ſie ohne Zweifel nichts davon, und was ſie nicht wußten, koñten ſie nicht vorſtellen. Ich möchte Spencen dagegen fragen: arbeiteten dieſe gemeinen Leute für ihren Kopf, oder auf Befehl Vornehmerer, die von den Geheimniſſen unterrichtet ſein koñten? Standen die Artiſten auch bei den Griechen in dieſer Verachtung? Waren die römiſchen Artiſten nicht mehrentheils geborne Griechen? u. ſ. w.

Statius und Valerius Flaccus ſchildern eine erzürnte Venus, und mit ſo ſchreklichen Zügen,

1) Polymetis. Dial. 6. p. 63.

daß man ſie in dieſem Augenblike eher für eine Furie, als für die Göttin der Liebe halten ſollte. Spence ſiehet ſich in den alten Kunſtwerken vergebens nach einer ſolchen Venus um. Was ſchließt er daraus? Daß dem Dichter mehr erlaubt iſt als dem Bildhauer und Maler? Das hätte er daraus ſchließen ſollen; aber er hat es einmal für allemal für einen Grundſaz angenommen, daß in einer poetiſchen Beſchreibung nichts gut ſei, was unſchiklich ſein würde, weñ man es in einem Gemälde, oder an einer Statue vorſtellte. [1]) Folglich müßen die Dichter gefehlt haben. „Statius und „Valerius ſind aus einer Zeit, da die römiſche „Poeſie ſchon in ihrem Verfalle war. Sie zei„gen auch hierin ihren verderbten Geſchmak und „ihre ſchlechte Beurtheilungskraft. Bei den Dich„tern aus einer beſſern Zeit wird man dergleichen „Verſtoßungen wider den maleriſchen Ausdruk nicht „finden.“ [2])

So etwas zu ſagen, braucht es wahrlich wenig Unterſcheidungskraft. Ich will indeß mich weder des Statius noch des Valerius in dieſem Fall annehmen, ſondern nur eine allgemeine Anmerkung machen. Die Götter und geiſtigen Weſen, wie ſie der Künſtler vorſtellet, ſind nicht völlig ebendieſelben, welche der Dichter braucht. Bei dem Künſtler ſind ſie perſonificirte Abſtracta, die beſtändig die ähnliche Charakteriſirung behalten müßen, weñ ſie erkeñtlich ſein ſollen. Bei dem Dichter hingegen ſind ſie wirkliche handelnde Weſen, die über ihren allgemeinen Charakter noch andere Eigenſchaften und Affecten haben, welche

1) Polymetis, Dial. 20. p. 311. Scarce any thing can be good in a poetical description, which would appear absurd, if represented in a statue or picture.

2) Polymetis, Dial. 7. p. 74.

nach Gelegenheit der Umſtände vor jenen vorſtechen können. Venus iſt dem Bildhauer nichts als die Liebe; er muß ihr alſo alle die ſittſame verſchämte Schönheit, alle die holden Reize geben, die uns an geliebten Gegenſtänden entzükken, und die wir daher mit in den abgeſonderten Begrif der Liebe bringen. Die geringſte Abweichung von dieſem Ideal läßt uns ſein Bild verkennen. Schönheit aber mit mehr Majeſtät als Scham, iſt ſchon keine Venus, ſondern eine Juno. Reize, aber mehr gebieteriſche, mäñliche, als holde Reize, geben eine Minerva, ſtatt einer Venus. Vollends eine zürnende Venus, eine Venus von Rache und Wuth getrieben, iſt dem Bildhauer ein wahrer Widerſpruch; deñ die Liebe, als Liebe, zürnet nie, rächet ſich nie. Bei dem Dichter hingegen iſt Venus zwar auch die Liebe, aber die Göttin der Liebe, die auſſer dieſem Charakter, ihre eigene Individualität hat, und folglich der Triebe des Abſcheues eben ſo fähig ſein muß, als der Zuneigung. Was Wunder alſo, daß ſie bei ihm in Zorn und Wuth entbrennet, beſonders weñ es die beleidigte Liebe ſelbſt iſt, die ſie darein verſezet?

Es iſt zwar wahr, daß auch der Künſtler in zuſammengeſezten Werken, die Venus, oder jede andere Gottheit, auſſer ihrem Charakter, als ein wirklich handelndes Weſen, ſo gut wie der Dichter, einführen kañ. Aber alsdañ müßen wenigſtens ihre Handlungen ihrem Charakter nicht widerſprechen, weñ ſie ſchon keine unmittelbare Folgen deſſelben ſind. Venus übergibt ihrem Sohne die göttlichen Waffen: dieſe Handlung kañ der Künſtler ſowohl, als der Dichter, vorſtellen. Hier hindert ihn nichts, der Venus alle die Anmuth und Schönheit zu geben, die ihr als Göttin der

Liebe zukommen; vielmehr wird ſie eben dadurch in ſeinem Werke um ſo viel keñtlicher. Allein weñ ſich Venus an ihren Verächtern, den Männerñ zu Lemnos, rächen will, in vergrößerter, wilder Geſtalt, mit flekigen Wangen, in verwirrtem Haare, die Pechfakel ergreift, ein ſchwarzes Gewand um ſich wirft, und auf einer finſtern Wolke ſtürmiſch herabfährt: ſo iſt das kein Augenblik für den Künſtler, weil er ſie durch nichts in dieſem Augenblike keñtlich machen kañ. Es iſt nur ein Augenblik für den Dichter, weil dieſer das Vorrecht hat, einen andern, in welchem die Göttin ganz Venus iſt, ſo nahe, ſo genau damit zu verbinden, daß wir die Venus auch in der Furie nicht aus den Augen verlieren. Dieſes thut Flaccus:

— — Neque enim alma videri
Jam tumet; aut tereti crinem subnectitur auro,
Sidereos diffusa sinus. Eadem effera et ingens
Et maculis suffecta genas, pinumque sonantem
Virginibus Stygiis, nigramque simillima pallam. 1)

Eben dieſes thut Statius:

Illa Paphon veterem centumque altaria linquens,
Nec vultu nec crine prior, solvisse jugalem
Ceston, et Idalias procul ablegasse volucres
Fertur. Erant certe, media qui noctis in umbra
Divam, alios ignes majoraque tela gerentem,
Tartarias inter thalamis volitasse sorores
Vulgarent: utque implicitis arcana domorum
Anguibus, et saeva formidine cuncta replerit
Limina. 2)

Oder man kañ ſagen: der Dichter allein beſizet das Kunſtſtük, mit negativen Zügen zu ſchildern,

1) Argonaut. L. 2. v. 102 — 106.
2) Theb. L. 5. v. 61 — 64.

und durch Vermiſchung dieſer negativen mit poſitiven Zügen, zwei Erſcheinungen in eine zu bringen. Nicht mehr die holde Venus; nicht mehr das Haar mit goldenen Spangen geheftet; von keinem azurnen Gewande umflattert; ohne ihren Gürtel; mit andern Flammen, mit größern Pfeilen bewafnet; in Geſellſchaft ihr ähnlicher Furien. Aber weil der Artiſt dieſes Kunſtſtükes entbehren muß, ſoll ſich ſeiner darum auch der Dichter enthalten? Weñ die Malerei die Schweſter der Dichtkunſt ſein will: ſo ſei ſie wenigſtens keine eiferſüchtige Schweſter; und die jüngere unterſage der ältern nicht alle den Puz, der ſie ſelbſt nicht kleidet.

9.

Weñ man in einzeln Fällen den Maler und Dichter mit einander vergleichen will, ſo muß man vor allen Dingen wohl zuſehen, ob ſie beide ihre völlige Freiheit gehabt haben, ob ſie ohne allen äuſſerlichen Zwang auf die höchſte Wirkung ihrer Kunſt haben arbeiten können.

Ein ſolcher äuſſerlicher Zwang war dem alten Künſtler öfters die Religion. Sein Werk zur Verehrung und Anbetung beſtim̃t, koñte nicht allezeit ſo vollkommen ſein, als weñ er einzig das Vergnügen des Betrachters dabei zur Abſicht gehabt hätte. Der Aberglaube überladete die Götter mit Siñbildern, und die ſchönſten von ihnen wurden nicht überall als die ſchönſten verehret.

Bakchus ſtand in ſeinem Tempel zu Lemnos, aus welchem die fromme Hypſipile ihren Vater unter der Geſtalt des Gottes rettete, [1]) mit Hör-

1) Valer. Flaccus, L. 2. Argonaut. v. 265 — 273.
Serta patri, juvenisque comam vestesque Lyaei

nern, und ſo erſchien er ohne Zweifel in allen ſeinen Tempeln, deñ die Hörner waren ein Siñbild, welches ſein Weſen mit bezeichnete. Nur der freie Künſtler, der ſeinen Bakchus für keinen Tempel arbeitete, ließ dieſes Siñbild weg; und weñ wir unter den noch übrigen Statuen von ihm keine mit Hörnern finden, [1]) ſo iſt dieſes vielleicht

Induit, et medium curru locat; aeraque circum
Tympanaque et plenas tacita formidine cistas.
Ipsa sinus hederisque ligat famularibus artus:
Pampineamque quatit ventosis ictibus hastam,
Respiciens; teneat virides velatus habenas
Ut pater, et nivea tumeant ut cornua mitra,
Et sacer ut Bacchum referat scyphus.

Das Wort tumeant, in der lezten ohn' eine Zeile, ſcheinet übrigens anzuzeigen, daß man die Hörner des Bakchus nicht ſo klein gemacht, als ſich Spence einbildet.

1) Der ſogeñte Bakchus in dem mediceiſchen Garten zu Rom (beim Montfaucon Suppl. aux Ant. T. 1. p. 254.) hat kleine aus der Stirne hervorſproſſende Hörner; aber es gibt Kenner, die ihn eben darum lieber zu einem Faune machen wollen. In der That ſind ſolche natürliche Hörner eine Schändung der menſchlichen Geſtalt, und können nur Weſen geziemen, denen man eine Art von Mittelgeſtalt zwiſchen Menſchen und Thier ertheilte. Auch iſt die Stellung, der lüſterne Blik nach der über ſich gehaltenen Traube, einem Begleiter des Weingottes anſtändiger, als dem Gotte ſelbſt. Ich erinnere mich hier, was Clemens Alexandrinus von Alexander dem Großen ſagt (Protrept. p. 48. Edit. Pott.): Εβȣλετο δε και Αλεξανδρος Αμμονος ὑιος ειναι δοκειν, και κερασφορος αναπλαττεσθαι προς των αγαλματοποιων, το καλον ανθρωπȣ ὑβρισαι σπευδων κερατι. Es war Alexanders ausdrüklicher Wille, daß ihn der Bildhauer mit Hörnern vorſtellen ſollte: er war es gern zufrieden, daß die menſchliche Schönheit in ihm mit Hörnern beſchimpft ward, weñ man ihn nur eines göttlichen Urſprunges zu ſein glaubte.

ein Beweis, daß es keine von den geheiligten ſind, in welchen er wirklich verehret worden. Es iſt ohnedem höchſt wahrſcheinlich, daß auf dieſe lezteren die Wuth der frommen Zerſtörer in den erſten Jahrhunderten des Chriſtentums vornehmlich gefallen iſt, die nur hier und da ein Kunſtwerk ſchonte, welches durch keine Anbetung verunreiniget war.

Da indeß unter den aufgegrabenen Antiken ſich Stüke ſowohl von der einen als von der andern Art finden, ſo wünſchte ich, daß man den Namen der Kunſtwerke nur denienigen beilegen möchte, in welchen ſich der Künſtler wirklich als Künſtler zeigen können, bei welchen die Schönheit ſeine erſte und lezte Abſicht geweſen. Alles andere, woran ſich zu merkliche Spuren gottesdienſtlicher Verabredungen zeigen, verdienet dieſen Namen nicht, weil die Kunſt hier nicht um ihrer ſelbſt willen gearbeitet, ſondern ein bloßes Hülfsmittel der Religion war, die bei den ſiñlichen Vorſtellungen, die ſie ihr aufgab, mehr auf das Bedeutende als auf das Schöne ſahe; ob ich ſchon dadurch nicht ſagen will, daß ſie nicht auch öfters alles Bedeutende in das Schöne geſezt, oder aus Nachſicht für die Kunſt und den feinern Geſchmak des Jahrhunderts, von jenem ſo viel nachgelaſſen habe, daß dieſes allein zu herſchen ſcheinen können.

Macht man keinen ſolchen Unterſchied, ſo werden der Kenner und der Antiquar beſtändig mit einander im Streite liegen, weil ſie einander nicht verſtehen. Weñ jener, nach ſeiner Einſicht in die Beſtimmung der Kunſt, behauptet, daß dieſes oder jenes der alte Künſtler nie gemacht habe, nämlich als Künſtler nicht, freiwillig nicht: ſo wird dieſer es dahin ausdehnen, daß es auch we-

der die Religion; noch ſonſt eine auſſer dem Gebiete der Kunſt liegende Urſache, von dem Künſtler habe machen laſſen, von dem Künſtler nämlich als Handarbeiter. Er wird alſo mit der erſten mit der beſten Figur den Kenner widerlegen zu können glauben, die dieſer ohne Bedenken, aber zu großem Ärgerniſſe der gelehrten Welt, wieder zu dem Schutte verdammet, woraus ſie gezogen worden. 1)

1) Als ich oben behauptete, daß die alten Künſtler keine Furien gebildet hätten, war es mir nicht entfallen, daß die Furien mehr als einen Tempel gehabt, die ohne ihre Statuen gewiß nicht geweſen ſind. In dem zu Cerynea fand Pauſanias dergleichen von Holz; ſie waren weder groß, noch ſonſt beſonders merkwürdig; es ſchien, daß die Kunſt, die ſich nicht an ihnen zeigen können, es an den Bildſäulen ihrer Prieſterinen, die in der Halle des Tempels ſtanden, einbringen wollen, als welche von Stein, und von ſehr ſchöner Arbeit waren. (Pausanias, Achaic. cap. 25. p. 587. edit. Kuhn.) Ich hatte eben ſo wenig vergeſſen, daß man Köpfe von ihnen auf einem Abraxas, den Chiffletius bekañt gemacht, und auf einer Lampe beim Licetus zu ſehen glaube. (Dissertat. sur les Furies par Bannier; Mémoires de l'Académie des Inscript. T. 5. p. 43.) Auch ſogar die Urne von hetruriſcher Arbeit beim Gorius, (Tab. 151. Musaei Etrusci.) auf welcher Oreſtes und Pylades erſcheinen, wie ihnen zwei Furien mit Fakeln zuſezen, war mir nicht unbekañt. Allein ich redete von Kunſtwerken, von welchen ich alle dieſe Stüke ausſchließen zu können glaubte. Und wäre auch das leztere nicht ſowohl als die übrigen davon auszuſchließen, ſo dienet es von einer andern Seite, mehr meine Meinung zu beſtärken, als zu widerlegen. Deñ ſo wenig auch die hetruriſchen Künſtler überhaupt auf das Schöne gearbeitet, ſo ſcheinen ſie doch auch die Furien nicht ſowohl durch ſchrekliche Geſichtszüge, als vielmehr durch ihre Tracht und Attributa ausgedrukt zu haben. Dieſe ſtoßen

Gegentheils kañ man ſich aber auch den Einfluß der Religion auf die Kunſt zu groß vorſtellen.

mit ſo ruhigem Geſichte dem Oreſtes und Pylades ihre Fakeln unter die Augen, daß ſie faſt ſcheinen, ſie nur im Scherze erſchreken zu wollen. Wie fürchterlich ſie dem Oreſtes und Pylades vorgekommen, läßt ſich nur aus ihrer Furcht, keineswegs aber aus der Bildung der Furien ſelbſt abnehmen. Es ſind alſo Furien, und ſind auch keine; ſie verrichten das Amt der Furien, aber nicht in der Vorſtellung von Grim̃ und Wuth, welche wir mit ihrem Namen zu verbinden gewohnt ſind; nicht mit der Stirne, die, wie Catull ſagt: expirantis praeportat pectoris iras. — Noch kürzlich glaubte Herr Winkelmañ, auf einem Carniole in dem ſtoſchiſchen Kabinette, eine Furie im Laufe mit fliegendem Roke und Haaren, und einem Dolche in der Hand, gefunden zu haben. (Bibl. der ſchönen Wiſſ. 1 B. 30 S.) Der Herr von Hagedorn rieth hierauf auch den Künſtlern ſchon an, ſich dieſe Anzeige zu Nuze zu machen, und die Furien in ihren Gemälden ſo vorzuſtellen; (Betrachtungen über die Malerei, S. 222.) Allein Herr Winkelmañ hat hernach dieſe ſeine Entdekung ſelbſt wiederum ungewiß gemacht, weil er nicht gefunden, daß die Furien, anſtatt mir Fakeln, auch mit Dolchen von den Alten bewafnet worden. (Descript. des Pierres gravées p. 84.) Ohne Zweifel erkeñt er alſo die Figuren, auf Münzen der Städte Lyrba und Maſſaura, die Spanheim für Furien ausgibt, (Les Césars de Julien, p. 44.) nicht dafür, ſondern für eine Hekate triformis; deñ ſonſt fände ſich allerdings hier eine Furie, die in jeder Hand einen Dolch führet, und es iſt ſonderbar, daß eben dieſe auch in bloßen ungebundenen Haaren erſcheint, die an den andern mit einem Schleier bedekt ſind. Doch geſezt auch, es wäre wirklich ſo, wie es dem Herrn Winkelmañ zuerſt vorgekommen: ſo würde es auch mit dieſem geſchnittenen Steine eben die Bewandtniß haben, die es mit der hetruriſchen Urne hat, es wäre deñ, daß ſich wegen Kleinheit der Arbeit gar keine Geſichtszüge erkennen ließen.

Spence gibt hiervon ein ſonderbares Beiſpiel. Er fand beim Ovid, daß Veſta in ihrem Tempel unter keinem perſönlichen Bilde verehret worden; und dieſes dünkte ihn genug, daraus zu ſchließen, daß es überhaupt keine Bildſäulen von dieſer Göttin gegeben habe, und daß alles, was man bisher dafür gehalten, nicht die Veſta, ſondern eine Veſtalin vorſtelle. 1) Eine ſeltſame Folge! Verlor der Künſtler darum ſein Recht, ein Weſen, dem die Dichter eine beſtim̃te Perſönlichkeit geben, das ſie zur Tochter des Saturnus und der Ops machen, das ſie in Gefahr kommen laſſen, unter die Mißhandlungen des Priapus zu fallen, und was ſie ſonſt von ihr erzählen: verlor er, ſage ich, darum ſein Recht, dieſes Weſen auch nach ſeiner Art zu perſonificiren, weil es in einem Tempel nur unter dem Siñbilde des Feuers verehret ward? Den̄ Spence begehet dabei noch dieſen Fehler, daß er das, was Ovid nur von einem gewiſſen Tempel der Veſta, nämlich von dem zu Rom ſagt, 2) auf

überdies gehören auch die geſchnittenen Steine überhaupt, wegen ihres Gebrauchs als Sigel, ſchon mit zur Bilderſprache, und ihre Figuren mögen öfterer eigenſinnige Symbola der Beſitzer, als freiwillige Werke der Künſtler ſein.

1) Polymetis, Dial. 7. p. 81.

2) Fast. L. 6. v. 295 — 298:

Esse diu stultus Vestae simulacra putavi:
Mox didici curvo nulla subesse tholo.
Ignis inexstinctus templo celatur in illo.
Effigiem nullam Vesta, nec ignis habet.

Ovid redet nur von dem Gottesdienſte der Veſta in Rom, nur von dem Tempel, den ihr Numa daſelbſt erbauet hatte, von dem er kurz zuvor (v. 259 — 260.) ſagt:

alle Tempel dieſer Göttin ohne Unterſchied, und auf ihre Verehrung überhaupt ausdehnet. Wie ſie in dieſem Tempel zu Rom verehret ward, ſo ward ſie nicht überall verehret, ſo war ſie ſelbſt nicht in Italien verehret worden, ehe ihn Numa erbaute. Numa wollte keine Gottheit in menſchlicher oder thieriſcher Geſtalt vorgeſtellet wiſſen; und darin beſtand ohne Zweifel die Verbeſſerung, die er in dem Dienſte der Veſta machte, daß er alle perſönliche Vorſtellung von ihr daraus verbañte. Ovid ſelbſt lehret uns, daß es vor den Zeiten des Numa Bildſäulen der Veſta in ihrem Tempel gegeben habe, die, als ihre Prieſterin Sylvia Mutter ward, vor Scham die jungfräulichen Hände vor die Augen hoben. 1) Daß ſogar

Regis opus placidi, quo non metuentius ullum
Numinis ingenium terra Sabina tulit.

1) Fast. L. 3. v. 45 — 46:

Sylvia ſit mater: Veſtae ſimulacra feruntur
Virgineas oculis opposuiſſe manus.

Auf dieſe Weiſe hätte Spence den Ovid mit ſich ſelbſt vergleichen ſollen. Der Dichter redet von verſchiedenen Zeiten. Hier von den Zeiten vor dem Numa, dort von den Zeiten nach ihm. In jenen ward ſie in Italien unter perſönlichen Vorſtellungen verehret, ſo wie ſie in Troja war verehret worden, von wannen Äneas ihren Gottesdienſt mit herüber gebracht hatte.

— — Manibus vittas, Veſtamque potentem
Aeternumque adytis eſſert penetralibus ignem —

ſagt Virgil. von dem Geiſte des Hektors, nachdem er dem Äneas zur Flucht gerathen. Hier wird das ewige Feuer von der Veſta ſelbſt, oder ihrer Bildſäule, ausdrüklich unterſchieden. Spence muß die römiſchen Dichter zu ſeinem Behufe doch noch nicht aufmerkſam genug durchgeleſen haben, weil ihm dieſe Stelle entwiſcht iſt.

in den Tempeln, welche die Göttin auſſer der Stadt in den römiſchen Provinzen hatte, ihre Verehrung nicht völlig von der Art geweſen, als ſie Numa verordnet, ſcheinen verſchiedene alte Inſchriften zu beweiſen, in welchen eines pontificis Vestae gedacht wird. [1]) Auch zu Korinth war ein Tempel der Veſta ohne alle Bildſäule, mit einem bloßen Altare, worauf der Göttin geopfert ward. [2]) Aber hatten die Griechen darum gar keine Statuen der Veſta? Zu Athen war eine im Prytaneo, neben der Statue des Friedens. [3]) Die Jaſſeer rühmten von einer, die bei ihnen unter freiem Himmel ſtand, daß weder Schnee noch Regen jemals auf ſie falle. [4]) Plinius gedenkt einer ſitzenden, von der Hand des Skopas, die ſich zu ſeiner Zeit in den ſervilianiſchen Gärten zu Rom befand. [5]) Zugegeben, daß es uns jezt ſchwer wird, eine bloße Veſtalin von einer Veſta ſelbſt zu unterſcheiden, beweiſet dieſes, daß ſie auch die Alten nicht unterſcheiden können, oder wohl gar nicht unterſcheiden wollen? Gewiſſe Keñzeichen ſprechen offenbar mehr

1) Lipsius de Vesta et Vestalibus. c. 13.

2) Pausanias, Corinth. c. 35.

3) Idem, Attic. c. 28.

4) Polyb. Hist. L. 16. §. 11.

5) Plinius L. 36. sect. 4. Scopas fecit — Vestam sedentem laudatam in Servilianis hortis. Dieſe Stelle muß Lipſius in Gedanken gehabt haben, als er (de Vesta c. 3.) ſchrieb: Plinius Vestam sedentem effingi solitam ostendit, a stabilitate. Allein was Plinius von einem einzeln Stüke des Skopas ſagt, hätte er nicht für einen allgemein angenommenen Charakter ausgeben ſollen. Er merkt ſelbſt an, daß auf den Münzen die Veſta eben ſo oft ſtehend als ſitzend erſcheine. Allein er verbeſſert dadurch nicht den Plinius, ſondern ſeine eigne falſche Einbildung.

für die eine, als für die andere. Das Scepter, die Fakel, das Palladium, laſſen ſich nur in der Hand der Göttin vermuthen. Das Tympanum, welches ihr Codinus beilegt, kom̃t ihr vielleicht nur als der Erde zu; oder Codinus wußte ſelbſt nicht recht, was er ſahe. [1])

10.

Ich merke noch eine Befremdung des Spence

1) Georg. Codinus de Originib. Constant. Edit. Venet. p. 12: *Την γην λεγουσιν Ἑστιαν, και πλαττουσι αυτην γυναικα, τυμπανον βασταζουσαν επειδη τους ανεμους ἡ γη ὑφ' ἑαυτην συγκλειει.* Suidas, aus ihm, oder beide aus einem Ältern, ſagt unter dem Worte *Ἑστια* eben dieſes. „Die Erde wird unter dem Namen Veſta als „eine Frau gebildet, welche ein Tympanon trägt, weil „ſie die Winde in ſich verſchloſſen hält.“ Die Urſache iſt ein wenig abgeſchmakt. Es würde ſich eher haben hören laſſen, weñ er geſagt hätte, daß ihr deßwegen ein Tympanon beigegeben werde, weil die Alten zum Theil geglaubt, daß ihre Figur damit übereinkomme; *σχημα αυτης τυμπανοειδες ειναι.* (Plutarch. de placitis Philos. c. 10. Id. de facie in orbe Lunae.) Wo ſich aber Codinus nur nicht entweder in der Figur, oder in dem Namen, oder gar in beiden geirret hat. Er wußte vielleicht, was er die Veſta tragen ſahe, nicht beſſer zu nennen, als ein Tympanum; oder hörte es ein Tympanum nennen, und koñte ſich nichts anders dabei gedenken, als das Inſtrument, welches wir eine Heerpauke nennen. Tympana waren aber auch eine Art von Rädern:

> Hinc radios trivere rotis, hinc tympana plaustris
> Agricolae —

(Virgilius, Georg. L. 2. v. 44.) Und einem ſolchen Rade ſcheinet mir das, was ſich an der Veſta des Fabretti zeiget, (ad Tabulam Iliadis p. 334.) und dieſer Gelehrte für eine Handmühle hält, ſehr ähnlich zu ſein.

Bayerische Staatsbibliothek München

an, welche deutlich zeiget, wie wenig er über die Gränzen der Poeſie und Malerei muß nachgedacht haben.

„Was die Muſen überhaupt betrift, ſagt er, „ſo iſt es doch ſonderbar, daß die Dichter in „Beſchreibung derſelben ſo ſparſam ſind, weit „ſparſamer, als man es bei Göttinen, denen „ſie ſo große Verbindlichkeit haben, erwarten „ſollte.“ 1)

Was heißt das anders, als ſich wundern, daß, weñ die Dichter von ihnen reden, ſie es nicht in der ſtummen Sprache der Maler thun? Urania iſt den Dichtern die Muſe der Sternkunſt; aus ihrem Namen, aus ihren Verrichtungen erkennen wir ihr Amt. Der Künſtler, um es keñtlich zu machen, muß ſie mit einem Stabe auf eine Himmelskugel weiſen laſſen; dieſer Stab, dieſe Himmelskugel, dieſe ihre Stellung ſind ſeine Buchſtaben, aus welchen er uns den Namen Urania zuſammenſezen läßt. Aber weñ der Dichter ſagen will: Urania hatte ſeinen Tod längſt aus den Sternen vorhergeſehen;

> Ipsa diu positis lethum praedixerat astris
> Uranie — 2)

warum ſoll er, in Rükſicht auf den Maler, dazu ſezen: Urania, den Radius in der Hand, die Himmelskugel vor ſich? Wäre es nicht, als ob ein Menſch, der laut reden kañ und darf, ſich noch zugleich der Zeichen bedienen ſollte, welche die Stummen im Seraglio des Türken aus Mangel der Stimme unter ſich erfunden haben?

1) Polymetis, Dial. 8. p. 91.

2) Statius Theb. L. 8. v. 551.

Eben dieſelbe Befremdung äuſſert Spence nochmals bei den moraliſchen Weſen, oder denjenigen Gottheiten, welche die Alten den Tugenden und der Führung des menſchlichen Lebens vorſezten. 1) „Es verdient angemerkt zu werden, ſagt er, daß „die römiſchen Dichter von den beſten dieſer mo„raliſchen Weſen weit weniger ſagen, als man „erwarten ſollte. Die Artiſten ſind in dieſem „Stüke viel reicher, und wer wiſſen will, was „jedes derſelben für einen Aufzug gemacht, darf „nur die Münzen der römiſchen Kaiſer zu Rathe „ziehen. 2) — Die Dichter ſprechen von dieſen „Weſen zwar öfters als von Perſonen; überhaupt „aber ſagen ſie von ihren Attributen, ihrer Klei„dung und übrigem Anſehen ſehr wenig." — Weñ der Dichter Abſtracta perſoniſiciret, ſo ſind ſie durch den Namen, und durch das, was er ſie thun läßt, genugſam charakteriſiret.

Dem Künſtler fehlen dieſe Mittel. Er muß alſo ſeinen perſoniſicirten Abſtractis Siñbilder zugeben, durch welche ſie keñtlich werden. Dieſe Siñbilder, weil ſie etwas anders ſind, und etwas anders bedeuten, machen ſie zu allegoriſchen Figuren.

Eine Frauensperſon mit einem Zaum in der Hand; eine andere an eine Säule gelehnet, ſind in der Kunſt allegoriſche Weſen. Allein die Mäßigung, die Standhaftigkeit bei dem Dichter, ſind keine allegoriſche Weſen, ſondern blos perſoniſicirte Abſtracta.

Die Siñbilder dieſer Weſen bei dem Künſtler hat die Noth erfunden. Deñ er kañ ſich durch nichts anders verſtändlich machen, was dieſe oder jene Figur bedeuten ſoll. Wozu aber den Künſtler

1) Polymetis, Dial. 10. p. 137. 2) Ib. p. 134.

die Noth treibet, warum ſoll ſich das der Dichter aufdringen laſſen, der von dieſer Noth nichts weiß?

Was Spencen ſo ſehr befremdet, verdienet den Dichtern als eine Regel vorgeſchrieben zu werden. Sie müßen die Bedürfniſſe der Malerei nicht zu ihrem Reichtume machen. Sie müßen die Mittel, welche die Kunſt erfunden hat, um der Poeſie nachzukommen, nicht als Vollkommenheiten betrachten, auf die ſie neidiſch zu ſein Urſache hätten. Weñ der Künſtler eine Figur mit Siñbildern auszieret, ſo erhebt er eine bloße Figur zu einem höhern Weſen. Bedienet ſich aber der Dichter dieſer maleriſchen Ausſtaffirungen, ſo macht er aus einem höhern Weſen eine Pupe.

So wie dieſe Regel durch die Befolgung der Alten bewähret iſt, ſo iſt die gefliſſentliche Übertretung derſelben ein Lieblingsfehler der neuen Dichter. Alle ihre Weſen der Einbildung gehen in Maske, und die ſich auf dieſe Maskeraden am beſten verſtehen, verſtehen ſich meiſtentheils auf das Hauptwerk am wenigſten: nämlich, ihre Weſen handeln zu laſſen, und ſie durch die Handlungen derſelben zu charakteriſiren.

Doch gibt es unter den Attributen, mit welchen die Künſtler ihre Abſtracta bezeichnen, eine Art, die des poetiſchen Gebrauchs fähiger und würdiger iſt. Ich meine diejenigen, welche eigentlich nichts allegoriſches haben, ſondern als Werkzeuge zu betrachten ſind, deren ſich die Weſen, welchen ſie beigeleget werden, falls ſie als wirkliche Perſonen handeln ſollten, bedienen würden oder köñten. Der Zaum in der Hand der Mäßigung, die Säule, an welche ſich die Standhaftigkeit lehnet, ſind lediglich allegoriſch, für den Dichter alſo von keinem Nuzen. Die Wage in der Hand der Gerechtigkeit

iſt es ſchon weniger, weil der rechte Gebrauch der Wage wirklich ein Stük der Gerechtigkeit iſt. Die Leier oder Flöte aber in der Hand einer Muſe, die Lanze in der Hand des Mars, Hammer und Zange in den Händen des Vulcan, ſind ganz und gar keine Siñbilder, ſind bloße Inſtrumente, ohne welche dieſe Weſen die Wirkungen, die wir ihnen zuſchreiben, nicht hervorbringen können. Von dieſer Art ſind die Attribute, welche die alten Dichter in ihre Beſchreibungen etwa noch einflechten, und die ich deßwegen zum Unterſchiede jener allegoriſchen die poetiſchen nennen möchte. Dieſe bedeuten die Sache ſelbſt, jene nur etwas ähnliches. 1)

1) Man mag in dem Gemälde, welches Horaz von der Nothwendigkeit macht, und welches vielleicht das an Attributen reichſte Gemälde bei allen alten Dichtern iſt (L. 1. Od. 35):

Te semper anteit saeva Necessitas:
Clavos trabales et cuneos manu
Gestans ahenea; nec severus
Uncus abest liquidumque plumbum —

man mag, ſage ich, in dieſem Gemälde die Nägel, die Klammern, das fließende Blei, für Mittel der Befeſtigung oder für Werkzeuge der Beſtrafung annehmen, ſo gehören ſie doch immer mehr zu den poetiſchen, als allegoriſchen Attributen. Aber auch als ſolche ſind ſie zu ſehr gehäuft, und die Stelle iſt eine von den froſtigſten des Horaz. Sanadon ſagt: J'ose dire que ce tableau pris dans le détail seroit plus beau sur la toile que dans une ode heroïque. Je ne puis souffrir cet attirail patibulaire de clous, de coins, de crocs, et de plomb fondu. J'ai cru en devoir décharger la traduction, en substituant les idées générales aux idées singulières. C'est dommage que le poëte ait eu besoin de ce correctif. Sanadon hatte ein feines und richtiges Gefühl; nur der Grund, womit er es bewähren will, iſt nicht der rechte. Nicht weil die gebrauchten Attributa ein attirail patibulaire ſind; deñ

11.

Auch der Graf Caylus ſcheinet zu verlangen,

es ſtand nur bei ihm, die andere Auslegung anzunehmen, und das Galgengeräthe in die feſteſten Bindemittel der Baukunſt zu verwandeln: ſondern, weil alle Attributa eigentlich für das Auge, und nicht für das Gehör gemacht ſind, und alle Begriffe, die wir durch das Auge erhalten ſollten, weñ man ſie uns durch das Gehör beibringen will, eine größere Anſtrengung erfordern, und einer geringern Klarheit fähig ſind. — Der Verfolg von der angeführten Strophe des Horaz erinnert mich übrigens an ein paar Verſehen des Spence, die von der Genauigkeit, mit welcher er die angezogenen Stellen der alten Dichter will erwogen haben, nicht den vortheilhafteſten Begriff erweken. Er redet von dem Bilde, unter welchem die Römer die Treue oder Ehrlichkeit vorſtellten. (Dial. 10. p. 145.) „Die „Römer, ſagt er, nañten ſie Fides; und weñ ſie ſie „Sola Fides nañten, ſo ſcheinen ſie den hohen Grad „dieſer Eigenſchaft, den wir durch grundehrlich (im „Engliſchen downright honesty) ausdrüken, darunter „verſtanden zu haben. Sie wird mit einer freien, offe„nen Geſichtsbildung, und in nichts als einem dünnen „Kleide vorgeſtellet, welches ſo fein iſt, daß es für „durchſichtig gelten kañ. Horaz nennet ſie daher, in „einer von ſeinen Oden, düñbekleidet; und in einer „andern, durchſichtig.“ In dieſer kleinen Stelle ſind nicht mehr als drei ziemlich grobe Fehler. Erſtlich iſt es falſch, daß sola ein beſonderes Beiwort ſei, welches die Römer der Göttin Fides gegeben. In den beiden Stellen des Livius, die er deßfalls zum Beweiſe anführt (L. 1. §. 21. L. 2. §. 3.), bedeutet es weiter nichts, als was es überall bedeutet: die Ausſchließung alles übrigen. In der einen Stelle ſcheinet den Criticis das sola ſogar verdächtig und durch einen Schreibefehler, der durch das gleich daneben ſtehende solenne veranlaſſet worden, in den Text gekommen zu ſein. In der andern aber iſt nicht von der Treue, ſondern von der Unſchuld, der Unſträflichkeit, Innocentia, die Rede.

daß der Dichter ſeine Weſen der Einbildung mit allegoriſchen Attributen ausſchmüken ſolle. 1) Der

Zweitens: Horaz ſoll, in einer ſeiner Oden, der Treue das Beiwort düñbekleidet geben; nämlich in der oben angezogenen fünf und dreiſſigſten des erſten Buchs:

> Te Spes, et albo rara Fides colit
> Velata panno.

Es iſt wahr, rarus heißt auch düñ; aber hier heißt es blos ſelten, was wenig vorkom̃t, und iſt das Beiwort der Treue ſelbſt, und nicht ihrer Bekleidung. Spence würde Recht haben, weñ der Dichter geſagt hätte: Fides raro velata panno. Drittens: an einem andern Orte ſoll Horaz die Treue oder Redlichkeit durchſichtig nennen; um eben das damit anzudeuten, was wir in unſern gewöhnlichen Freundſchaftsverſicherungen zu ſagen pflegen: ich wünſchte, ſie köñten mein Herz ſehen. Und dieſer Ort ſoll die Zeile der achtzehnten Ode des erſten Buchs ſein:

> Arcanique Fides prodiga, pellucidior vitro.

Wie kañ man ſich aber von einem bloßen Worte ſo verführen laſſen? Heißt deñ Fides arcani prodiga die Treue? Oder heißt es nicht vielmehr die Treuloſigkeit? Von dieſer ſagt Horaz, und nicht von der Treue, daß ſie durchſichtig wie Glas ſei, weil ſie die ihr anvertrauten Geheimniſſe eines jeden Blike bloßſtellet.

1) Apollo übergibt den gereinigten und balſamirten Leichnam des Sarpedon dem Tode und dem Schlafe, ihn nach ſeinem Vaterlande zu bringen. (Ιλ. π. v. 681 — 682.)

> Πεμπε δε μιν πομποισιν ἁμα κραιπνοισι φερεσθαι
> Ὑπνῳ και Θανατῳ διδυμαοσιν.

Caylus empfiehlt dieſe Erdichtung dem Maler, fügt aber hinzu: Il est facheux, qu' Homère ne nous est rien laissé sur les attributs qu'on donnoit de son tems au sommeil; nous ne connoissons, pour caractériser ce Dieu, que son action même, et nous le couronnons de pavots. Les idées sont modernes, la

Graf verſtand ſich beſſer auf die Malerei, als auf die Poeſie. Doch ich habe in ſeinem Werke, in

première est d'un mediocre service, mais elle ne peut être employée dans le cas présent, ou même les fleurs me paroissent deplacées, surtout pour une figure qui groupe avec la mort. (S. Tableaux tirés de l'Iliade, de l'Odyssée d'Homère et de l'Eneide de Virgile, avec des observations générales sur le Costume, à Paris 1757. 8.) Das heißt von dem Homer eine von den kleinen Zierraten verlangen, die am meiſten mit ſeiner großen Manier ſtreiten. Die ſiñreichſten Attributa, die er dem Schlafe hätte geben können, würden ihn bei weitem nicht ſo vollkommen charakteriſiret, bei weitem kein ſo lebhaftes Bild bei uns erregt haben, als der einzige Zug, durch den er ihn zum Zwillingsbruder des Todes macht. Dieſen Zug ſuche der Künſtler auszudrüken, und er wird alle Attributa entbehren können. Die alten Künſtler haben auch wirklich den Tod und den Schlaf mit der Ähnlichkeit unter ſich vorgeſtellet, die wir an Zwillingen ſo natürlich erwarten. Auf einer Kiſte von Cedernholz in dem Tempel der Juno zu Elis ruhten ſie beide als Knaben in den Armen der Nacht. Nur war der eine weiß, der andere ſchwarz; jener ſchlief, dieſer ſchien zu ſchlafen; beide mit *übereinander geſchlagenen* Füßen. Deñ ſo wollte ich die Worte des Pauſanias (Eliac. c. 18. p. 422. edit. Kuhn.) αμφοτερους διεστραμμενους τους ποδας, lieber überſezen, als mit *krummen* Füßen, oder wie es Gedoyn in ſeiner Sprache gegeben hat: les pieds contrefaits. Was ſollten die *krummen* Füße hier ausdrüken? *Übereinander geſchlagene* Füße hingegen ſind die gewöhnliche Lage der Schlafenden, und der Schlaf beim Maffei (Raccol. Pl. 151.) liegt nicht anders. Die neuen Artiſten ſind von dieſer Ähnlichkeit, welche Schlaf und Tod bei den Alten mit einander haben, gänzlich abgegangen, und der Gebrauch iſt allgemein worden, den Tod als ein Skelet, höchſtens als ein mit Haut bekleidetes Skelet vorzuſtellen. Vor allen Dingen hätte Caylus dem

welchem er dieſes Verlangen äuſſert, Anlaß zu erheblichern Betrachtungen gefunden, wovon ich das Weſentlichſte zu beſſerer Erwägung hier anmerke.

Der Künſtler, iſt des Grafen Abſicht, ſoll ſich mit dem größten maleriſchen Dichter, mit dem Homer, mit dieſer zweiten Natur, näher bekaũt machen. Er zeigt ihm, welchen reichen noch nie genuzten Stof zu den treflichſten Schildereien die von dem Griechen behandelte Geſchichte darbiete, und wie ſo viel vollkommener ihm die Ausführung gelingen müße, je genauer er ſich an die kleinſten von dem Dichter bemerkten Umſtände halten könne.

In dieſem Vorſchlage vermiſcht ſich alſo die oben getreñte dopelte Nachahmung. Der Maler ſoll nicht allein das nachahmen, was der Dichter nachgeahmet hat, ſondern er ſoll es auch mit den nämlichen Zügen nachahmen; er ſoll den Dichter nicht blos als Erzähler, er ſoll ihn als Dichter nuzen.

Künſtler alſo hier rathen müßen, ob er in Vorſtellung des Todes dem alten oder dem neuen Gebrauche folgen ſolle. Doch er ſcheinet ſich für den neuern zu erklären, da er den Tod als eine Figur betrachtet, gegen die eine andere mit Blumen gekrönet, nicht wohl grupiren möchte. Hat er aber hierbei auch bedacht, wie unſchiklich dieſe moderne Idee in einem homeriſchen Gemälde ſein dürfte? Und wie hat ihm das Ekelhafte derſelben nicht anſtößig ſein können? Ich kaũ mich nicht bereden, daß das kleine metallene Bild in der herzoglichen Galerie zu Florenz, welches ein liegendes Skelet vorſtellet, das mit dem einen Arme auf einem Aſchenkruge ruhet (Spence, Polymetis, Tab. 41.), eine wirkliche Antike ſei. Den Tod überhaupt kaũ es wenigſtens nicht vorſtellen ſollen, weil ihn die Alten anders vorſtellten. Selbſt ihre Dichter haben ihn unter dieſem widerlichen Bilde nie gedacht.

Dieſe zweite Art der Nachahmung aber, die für den Dichter ſo verkleinerlich iſt, warum iſt ſie es nicht auch für den Künſtler? Wen̄ vor dem Homer eine ſolche Folge von Gemälden, als der Graf Caylus aus ihm angibt, vorhanden geweſen wäre, und wir wüßten, daß der Dichter aus dieſen Gemälden ſein Werk genommen hätte: würde er nicht von unſerer Bewunderung unendlich verlieren? Wie köm̄t es, daß wir dem Künſtler nichts von unſerer Hochachtung entziehen, wen̄ er ſchon weiter nichts thut, als daß er die Worte des Dichters mit Figuren und Farben ausdrüket.

Die Urſache ſcheinet dieſe zu ſein. Bei dem Artiſten dünket uns die Ausführung ſchwerer, als die Erfindung; bei dem Dichter hingegen iſt es umgekehrt, und ſeine Ausführung dünket uns gegen die Erfindung das Leichtere. Hätte Virgil die Verſtrikung des Laokoon und ſeiner Kinder von der Grupe genommen, ſo würde ihm das Verdienſt, welches wir bei dieſem ſeinem Bilde für das ſchwerere und größere halten, fehlen, und nur das geringere übrig bleiben. Den̄ dieſe Verſtrikung in der Einbildungskraft erſt ſchaffen, iſt weit wichtiger, als ſie in Worten ausdrüken. Hätte hingegen der Künſtler dieſe Verſtrikung von dem Dichter entlehnet, ſo würde er in unſern Gedanken doch noch immer Verdienſt genug behalten, ob ihm ſchon das Verdienſt der Erfindung abgehet. Den̄ der Ausdruk in Marmor iſt unendlich ſchwerer als der Ausdruk in Worten; und wen̄ wir Erfindung und Darſtellung gegen einander abwägen, ſo ſind wir jederzeit geneigt, dem Meiſter an der einen ſo viel wiederum zu erlaſſen, als wir an der andern zu viel erhalten zu haben meinen.

Es gibt ſogar Fälle, wo es für den Künſtler

ein größeres Verdienſt iſt, die Natur durch das Medium der Nachahmung des Dichters nachgeahmet zu haben, als ohne daſſelbe. Der Maler, der nach der Beſchreibung eines Thomſon eine ſchöne Landſchaft darſtellet, hat mehr gethan, als der ſie gerade von der Natur copiret. Dieſer ſiehet ſein Urbild vor ſich; jener muß erſt ſeine Einbildungskraft ſo anſtrengen, bis er es vor ſich zu ſehen glaubet. Dieſer macht aus lebhaften ſiñlichen Eindrüken etwas ſchönes; jener aus ſchwanken und ſchwachen Vorſtellungen willkürlicher Zeichen.

So natürlich aber die Bereitwilligkeit iſt, dem Künſtler das Verdienſt der Erſindung zu erlaſſen, eben ſo natürlich hat daraus die Lauigkeit gegen daſſelbe bei ihm entſpringen müßen. Deñ da er ſahe, daß die Erfindung ſeine glänzende Seite nie werden könne, daß ſein größtes Lob von der Ausführung abhange, ſo ward es ihm gleichviel, ob jene alt oder neu, einmal oder unzähligemal gebraucht ſei, ob ſie ihm oder einem andern zugehöre. Er blieb in dem engen Bezirke weniger, ihm und dem Publico geläufig gewordener Vorwürfe, und ließ ſeine ganze Erfindſamkeit auf die bloße Veränderung in dem Bekañten gehen, auf neue Zuſammenſezungen alter Gegenſtände. Das iſt auch wirklich die Idee, welche die Lehrbücher der Malerei mit dem Worte Erfindung verbinden. Deñ ob ſie dieſelbe ſchon ſogar in maleriſche und dichteriſche eintheilen, ſo gehet doch auch die dichteriſche nicht auf die Hervorbringung des Vorwurfs ſelbſt, ſondern lediglich auf die Anordnung oder den Ausdruk. 1) Es iſt Erfindung, aber nicht Erfindung des Ganzen, ſondern einzelner Theile, und ihrer Lage unter einander. Es

1) Betrachtungen über die Malerei, S. 159. u. f.

iſt Erfindung, aber von jener geringern Gattung, die Horaz ſeinem tragiſchen Dichter anrieth:

Tuque
Rectius Iliacum carmen deducis in actus,
Quam si proferres ignota indictaque primus. 1)

Anrieth, ſage ich, aber nicht befahl. Anrieth, als für ihn leichter, bequemer, zuträglicher; aber nicht befahl, als beſſer und edler an ſich ſelbſt.

In der That hat der Dichter einen großen Schritt voraus, welcher eine bekañte Geſchichte, bekañte Charaktere behandelt. Hundert froſtige Kleinigkeiten, die ſonſt zum Verſtändniſſe des Ganzen unentbehrlich ſein würden, kañ er übergehen; und je geſchwinder er ſeinen Zuhörern verſtändlich wird, deſto geſchwinder kañ er ſie intereſſiren. Dieſen Vortheil hat auch der Maler, weñ uns ſein Vorwurf nicht fremd iſt, weñ wir mit dem erſten Blike die Abſicht und Meinung ſeiner ganzen Compoſition erkennen, weñ wir auf eins, ſeine Perſonen nicht blos ſprechen ſehen, ſondern auch hören, was ſie ſprechen. Von dem erſten Blike hängt die größte Wirkung ab, und weñ uns dieſer zu mühſamem Nachſinnen und Rathen nöthiget, ſo erkaltet unſere Begierde gerühret zu werden; um uns an dem unverſtändlichen Künſtler zu rächen, verhärten wir uns gegen den Ausdruk, und weh ihm, weñ er die Schönheit dem Ausdruke aufgeopfert hat! Wir finden ſodañ gar nichts, was uns reizen köñte, vor ſeinem Werke zu verweilen; was wir ſehen, gefällt uns nicht, und was wir dabei denken ſollen, wiſſen wir nicht.

Nun nehme man beides zuſammen: einmal, daß

1) Ad Pis. v. 128 — 130.

die Erfindung und Neuheit des Vorwurfs das vornehmſte bei weitem nicht iſt, was wir von dem Maler verlangen; zweitens, daß ein bekañter Vorwurf die Wirkung ſeiner Kunſt befördert und erleichtert: und ich meine, man wird die Urſache, warum er ſich ſo ſelten zu neuen Vorwürfen entſchließt, nicht mit dem Grafen Caylus, in ſeiner Bequemlichkeit, in ſeiner Unwiſſenheit, in der Schwierigkeit des mechaniſchen Theiles der Kunſt, welche allen ſeinen Fleiß, alle ſeine Zeit erfordert, ſuchen dürfen; ſondern man wird ſie tiefer gegründet finden, und vielleicht gar, was anfangs Einſchränkung der Kunſt, Verkümmerung unſers Vergnügens zu ſein ſcheinet, als eine weiſe und uns ſelbſt nüzliche Enthaltſamkeit an dem Artiſten zu loben geneigt ſein. Ich fürchte auch nicht, daß mich die Erfahrung widerlegen werde. Die Maler werden dem Grafen für ſeinen guten Willen danken, aber ihn ſchwerlich ſo allgemein nuzen, als er es erwartet. Geſchähe es jedoch: ſo würde über hundert Jahr ein neuer Caylus nöthig ſein, der die alten Vorwürfe wieder in's Gedächtniß brächte, und den Künſtler in das Feld zurükführte, wo andere vor ihm ſo unſterbliche Lorbeeren gebrochen haben. Oder verlangt man, daß das Publicum ſo gelehrt ſein ſoll, als der Kenner aus ſeinen Büchern iſt? Daß ihm alle Scenen der Geſchichte und der Fabel, die ein ſchönes Gemälde geben können, bekañt und geläufig ſein ſollen? Ich gebe es zu, daß die Künſtler beſſer gethan hätten, weñ ſie ſeit Raphaels Zeiten, anſtatt des Ovids, den Homer zu ihrem Handbuche gemacht hätten. Aber da es nun einmal nicht geſchehen iſt, ſo laſſe man das Publicum in ſeinem Gleiſe, und mache ihm ſein Vergnügen nicht ſaurer, als ein Vergnügen zu

ſtehen kommen muß, um das zu ſein, was es ſein ſoll.

Protogenes hatte die Mutter des Ariſtoteles gemalt. Ich weiß nicht, wie viel ihm der Philoſoph dafür bezahlte. Aber entweder anſtatt der Bezahlung, oder noch über die Bezahlung, ertheilte er ihm einen Rath, der mehr als die Bezahlung werth war. Deñ ich kañ mir nicht einbilden, daß ſein Rath eine bloße Schmeichelei geweſen ſei. Sondern vornehmlich, weil er das Bedürfniß der Kunſt erwog, allen verſtändlich zu ſein, rieth er ihm, die Thaten des Alexanders zu malen; Thaten, von welchen damals alle Welt ſprach, und von welchen er voraus ſehen koñte, daß ſie auch der Nachwelt unvergeßlich ſein würden. Doch Protogenes war nicht geſezt genug, dieſem Rathe zu folgen; impetus animi, ſagt Plinius, et quaedam artis libido, 1) ein gewiſſer Übermuth der Kunſt, eine gewiſſe Lüſternheit nach dem Sonderbaren und Unbekañten, trieben ihn zu ganz andern Vorwürfen. Er malte lieber die Geſchichte eines Jalyſus, 2) einer Cy-

1) L. 35. sect. 36.

2) Richardſon nennet dieſes Werk, weñ er die Regel erläutern will, daß in einem Gemälde die Aufmerkſamkeit des Betrachters durch nichts, es möge auch noch ſo vortreflich ſein, von der Hauptfigur abgezogen werden müße. „Protogenes, ſagt er, hatte in ſei„nem berühmten Gemälde Jalyſus ein Rebhuhn mit an„gebracht, und es mit ſo vieler Kunſt ausgemalet, daß „es zu leben ſchien, und von ganz Griechenland bewun„dert ward; weil es aber aller Augen, zum Nachtheil „des Hauptwerks, zu ſehr an ſich zog, ſo löſchte er es „gänzlich wieder aus.“ (Traité de la Peinture, T. I. p. 46.) Richardſon hat ſich geirret. Dieſes Rebhuhn war nicht in dem Jalyſus, ſondern in einem andern Gemälde des Protogenes geweſen, welches der ruhen-

dippe und dergleichen, von welchen man jezt auch nicht einmal mehr errathen kañ, was ſie vorgeſtellet haben.

12.

Homer bearbeitet eine dopelte Gattung von Weſen und Handlungen: ſichtbare und unſichtbare. Dieſen Unterſchied kañ die Malerei nicht angeben: bei ihr iſt alles ſichtbar; und auf einerlei Art ſichtbar.

Weñ alſo der Graf Caylus die Gemälde der unſichtbaren Handlungen in unzertreñter Folge mit den ſichtbaren fortlaufen läßt; weñ er in den Gemälden der vermiſchten Handlungen, an welchen ſichtbare und unſichtbare Weſen Theil neh-

de oder müßige Satyr, Σατυρος αναπαυομενος, hieß. Ich würde dieſen Fehler, welcher aus einer mißverſtandenen Stelle des Plinius entſprungen iſt, kaum anmerken, weñ ich ihn nicht auch beim Meurſius fände: (Rhodi L. 1. c. 14. p. 38.) In eadem tabula, (sc. in qua Jalysus,) Satyrus erat, quem dicebant Anapauomenon, tibias tenens. Deßgleichen bei dem Herrn Winkelmañ ſelbſt. (Von der Nachahm. d. griech. Werke in der Mal. und Bildh.) Strabo iſt der eigentliche Währmañ dieſes Hiſtörchens mit dem Rebhuhne, und dieſer unterſcheidet den Jalyſus, und den an eine Säule ſich lehnenden Satyr, auf welcher das Rebhuhn ſaß, ausdrüklich. (L. 14. p. 750. edit. Xyl.) Die Stelle des Plinius (L. 35. sect. 36.) haben Meurſius und Richardſon und Winkelmañ deßwegen falſch verſtanden, weil ſie nicht Acht gegeben, daß von zwei verſchiedenen Gemälden daſelbſt die Rede iſt: dem einen, deſſentwegen Demetrius die Stadt nicht überkam, weil er den Ort nicht angreifen wollte, wo es ſtand; und dem andern, welches Protogenes während dieſer Belagerung malte. Jenes war der Jalyſus, und dieſes der Satyr.

men, nicht angibt, und vielleicht nicht angeben kañ, wie die leztern, welche nur wir, die wir das Gemälde betrachten, darin entdeken ſollten, ſo anzubringen ſind, daß die Perſonen des Gemäldes ſie nicht ſehen, wenigſtens ſie nicht nothwendig ſehen zu müßen ſcheinen können: ſo muß nothwendig ſowohl die ganze Folge, als auch manches einzelne Stük dadurch äuſſerſt verwirrt, unbegreiflich und widerſprechend werden.

Doch dieſem Fehler wäre, mit dem Buche in der Hand, noch endlich abzuhelfen. Das ſchlimſte dabei iſt nur dieſes, daß durch die maleriſche Aufhebung des Unterſchiedes der ſichtbaren und unſichtbaren Weſen zugleich alle die charakteriſtiſchen Züge verloren gehen, durch welche ſich dieſe höhere Gattung über jene geringere erhebet.

Z. E. Weñ endlich die über das Schikſal der Trojaner getheilten Götter unter ſich ſelbſt handgemein werden: ſo gehet bei dem Dichter [1]) dieſer ganze Kampf unſichtbar vor, und dieſe Unſichtbarkeit erlaubet der Einbildungskraft die Scene zu erweitern, und läßt ihr freies Spiel, ſich die Perſonen der Götter und ihre Handlungen ſo groß, und über das gemeine Menſchliche ſo weit erhaben zu denken, als ſie nur immer will. Die Malerei aber muß eine ſichtbare Scene annehmen, deren verſchiedene nothwendige Theile der Maßſtab für die darauf handelnden Perſonen werden; ein Maßſtab, den das Auge gleich darneben hat, und deſſen Unproportion gegen die höhern Weſen dieſe höhern Weſen, die bei dem Dichter groß waren, auf der Fläche des Künſtlers ungeheuer macht.

Minerva, auf welche Mars in dieſem Kampfe

1) Ιλ. φ. v. 385.

den erſten Angrif waget, tritt zurük, und faſſet mit mächtiger Hand von dem Boden einen ſchwarzen, rauhen, großen Stein auf, den vor alten Zeiten vereinigte Männerhände zum Gränzſteine hingewälzet hatten:

Ἡ δ' αναχασσαμενη λιθον εἱλετο χειρι παχειῃ,
Κειμενον εν πεδιῳ, μελανα, τρηχυν τε μεγαν τε,
Τον ῥ' ανδρες προτεροι θεσαν εμμεναι ουρον αρουρης.

Um die Größe dieſes Steins gehörig zu ſchäzen, erinnere man ſich, daß Homer ſeine Helden noch einmal ſo ſtark macht, als die ſtärkſten Männer ſeiner Zeit, jene aber von den Männern, wie ſie Neſtor in ſeiner Jugend gekañt hatte, noch weit an Stärke übertreffen läßt. Nun frage ich, weñ Minerva einen Stein, den nicht *ein* Mañ, den Männer aus Neſtors Jugendjahren zum Gränzſteine aufgerichtet hatten, weñ Minerva einen ſolchen Stein gegen den Mars ſchleudert, von welcher Statur ſoll die Göttin ſein? Soll ihre Statur der Größe des Steins proportionirt ſein, ſo fällt das Wunderbare weg. Ein Menſch, der dreimal größer iſt als ich, muß natürlicher Weiſe auch einen dreimal größern Stein ſchleudern können. Soll aber die Statur der Göttin der Größe des Steins nicht angemeſſen ſein, ſo entſtehet eine anſchauliche Unwahrſcheinlichkeit in dem Gemälde, deren Anſtößigkeit durch die kalte Überlegung, daß eine Göttin übermenſchliche Stärke haben müße, nicht gehoben wird. Wo ich eine größere Wirkung ſehe, will ich auch größere Werkzeuge wahrnehmen.

Und Mars, von dieſem gewaltigen Steine niedergeworfen,

Ἑπτα δ' επεσχε πελεθρα — —

bedekte ſieben Hufen. Unmöglich kañ der Maler dem Gotte dieſe auſſerordentliche Größe geben. Gibt er ſie ihm aber nicht, ſo liegt nicht Mars zu Boden, nicht der homeriſche Mars, ſondern ein gemeiner Krieger. 1)

1) Dieſen unſichtbaren Kampf der Götter hat Quintus Calaber in ſeinem zwölften Buche (v. 158 — 185.) nachgeahmet, mit der nicht undeutlichen Abſicht, ſein Vorbild zu verbeſſern. Es ſcheinet nämlich, der Grammatiker habe es unanſtändig gefunden, daß ein Gott mit einem Steine zu Boden geworfen werde. Er läßt alſo zwar auch die Götter große Felſenſtüke, die ſie von dem Ida abreiſſen, gegen einander ſchleudern; aber die Felſen zerſchellen an den unſterblichen Gliedern der Götter, und ſtieben wie Sand um ſie her:

— — — Οἱ δε κολωνας
Χερσιν απορρηξαντες ὑπ' ουρεος Ιδαιοιο
Βαλλον επ' αλληλους· αἱ δε ψαμαθοισιν ὁμοιαι
Ῥεια διεσκιδαντο θεων περι δ' ασχετα γυια
Ῥηγνυμενα δια τυτθα — —

Eine Künſtelei, welche die Hauptſache verdirbt. Sie erhöhet unſern Begrif von den Körpern der Götter, und macht die Waffen, welche ſie gegen einander brauchen, lächerlich. Weñ Götter einander mit Steinen werfen, ſo müßen dieſe Steine die Götter auch beſchädigen können, oder wir glauben muthwillige Buben zu ſehen, die ſich mit Erdklößen werfen. So bleibt der alte Homer immer der Weiſere, und aller Tadel, mit dem ihn der kalte Kunſtrichter belegt, aller Wettſtreit, in welchen ſich geringere Genies mit ihm einlaſſen, dienen zu weiter nichts, als ſeine Weisheit in ihr beſtes Licht zu ſezen. Indeß will ich nicht läugnen, daß in der Nachahmung des Quintus nicht auch ſehr trefliche Züge vorkommen, und die ihm eigen ſind. Doch ſind es Züge, die nicht ſowohl der beſcheidenen Größe des Homer geziemen, als dem ſtürmiſchen Feuer eines neuern Dichters Ehre machen würden. Daß das Geſchrei der Götter, wel-

Longin ſagt, es komme ihm öfters vor, als habe Homer ſeine Menſchen zu Göttern erheben, und ſeine Götter zu Menſchen herabſezen wollen. Die Malerei vollführet dieſe Herabſezung. In ihr verſchwindet vollends alles, was bei dem Dichter die Götter noch über die göttlichen Menſchen ſezet. Größe, Stärke, Schnelligkeit, wovon Homer noch immer einen höhern, wunderbarern Grad für ſeine Götter in Vorrath hat, als er ſeinen vorzüglichſten Helden beileget, [1]) müßen in dem

ches hoch bis in den Himmel und tief bis in den Abgrund ertönet, welches den Berg und die Stadt und die Flotte erſchüttert, von den Menſchen nicht gehöret wird, dünket mich eine ſehr vielbedeutende Wendung zu ſein. Das Geſchrei war größer, als daß es die kleinen Werkzeuge des menſchlichen Gehörs faſſen konnten.

1) In Anſehung der Stärke und Schnelligkeit wird niemand, der den Homer auch nur ein einzigesmal flüchtig durchlaufen hat, dieſe Aſſertion in Abrede ſein. Nur dürfte er ſich vielleicht der Exempel nicht gleich erinnern, aus welchen es erhellet, daß der Dichter ſeinen Göttern auch eine körperliche Größe gegeben, die alle natürliche Maße weit überſteiget. Ich verweiſe ihn alſo, auſſer der angezogenen Stelle von dem zu Boden geworfnen Mars, der ſieben Hufen bedeket, auf den Helm der Minerva, (Κυνεην ἑκατον πολεων πρυλεεσσ᾽ αραρυιαν. Ιλ. ε. v. 744.) unter welchem ſich ſo viel Streiter, als hundert Städte in das Feld zu ſtellen vermögen, verbergen können; auf die Schritte des Neptunus; (Ιλ. ν. v. 20.) vornehmlich aber auf die Zeilen aus der Beſchreibung des Schildes, wo Mars und Minerva die Truppen der belagerten Stadt anführen. (Ιλ. σ. v. 516 — 519.)

— — Ηρχε δ᾽ αρα σφιν Αρης και Παλλας Αθηνη
Αμφω χρυσειω, χρυσεια δε ειματα ἑσθην
Καλὼ και μεγαλω συν τευχεσιν, ὥστε θεω περ,
Αμφις αριζηλω· λαοι δ᾽ ὑπολιζονες ησαν.

Gemälde auf das gemeine Maß der Menſchheit herabſinken, und Jupiter und Agamemnon, Apollo und Achilles, Ajax und Mars, werden vollkommen einerlei Weſen, die weiter an nichts als an äuſſerlichen, verabredeten Merkmalen zu kennen ſind.

Das Mittel, deſſen ſich die Malerei bedienet, uns zu verſtehen zu geben, daß in ihren Compoſitionen dieſes oder jenes als unſichtbar betrachtet werden müße, iſt eine dünne Wolke, in welche ſie es von der Seite der mithandelnden Perſonen einhüllet. Dieſe Wolke ſcheinet aus dem Homer ſelbſt entlehnet zu ſein. Deñ weñ im Getümmel der Schlacht einer von den wichtigern Helden in Gefahr kömt, aus der ihn keine andere, als göttliche Macht retten kañ: ſo läßt

Selbſt Ausleger des Homer, alte ſowohl als neue, ſcheinen ſich nicht allezeit dieſer wunderbaren Statur ſeiner Götter genugſam erinnert zu haben; welches aus den lindernden Erklärungen abzunehmen, die ſie über den großen Helm der Minerva geben zu müßen glauben. (S. die clarkiſch-erneſtiſche Ausgabe des Homer, in der angezogenen Stelle.) Man verliert aber von der Seite des Erhabenen unendlich viel, weñ man ſich die homeriſchen Götter nur immer in der gewöhnlichen Größe denkt, in welcher man ſie, in Geſellſchaft der Sterblichen, auf der Leinewand zu ſehen verwöhnet wird. Iſt es indeß ſchon nicht der Malerei vergönnet, ſie in dieſen überſteigenden Dimenſionen darzuſtellen, ſo darf es doch die Bildhauerei gewiſſermaßen thun; und ich bin überzeugt, daß die alten Meiſter, ſo wie die Bildung der Götter überhaupt, alſo auch das Koloſſaliſche, das ſie öfters ihren Statuen ertheilten, aus dem Homer entlehnet haben. (Herodot. L. 2. p. 130. edit. Weſſel.) Verſchiedene Anmerkungen über dieſes Koloſſaliſche insbeſondere, und warum es in der Bildhauerei von ſo großer, in der Malerei aber von gar keiner Wirkung iſt, verſpare ich auf einen andern Ort.

der Dichter ihn von der ſchüzenden Gottheit in einen diken Nebel, oder in Nacht verhüllen, und ſo davon führen; als: den Paris von der Venus, [1]) den Idäus vom Neptun, [2]) den Hektor vom Apollo. [3]) Und dieſen Nebel, die Wolke, wird Caylus nie vergeſſen, dem Künſtler beſtens zu empfehlen, weñ er ihm die Gemälde von dergleichen Begebenheiten vorzeichnet. Wer ſieht aber nicht, daß bei dem Dichter das Einhüllen in Nebel und Nacht weiter nichts, als eine poetiſche Redensart für unſichtbar machen, ſein ſoll? Es hat mich daher jederzeit befremdet, dieſen poetiſchen Ausdruk realiſiret, und eine wirkliche Wolke in dem Gemälde angebracht zu finden, hinter welcher der Held, wie hinter einer ſpaniſchen Wand, vor ſeinem Feinde verborgen ſtehet. Das war nicht die Meinung des Dichters. Das heißt aus den Gränzen der Malerei herausgehen; deñ dieſe Wolke iſt hier eine wahre Hieroglyphe, ein bloßes ſymboliſches Zeichen, das den befreiten Held nicht unſichtbar macht, ſondern den Betrachtern zuruft: ihr müßt ihn euch als unſichtbar vorſtellen. Sie iſt hier nichts beſſer, als die beſchriebenen Zeddelchen, die auf alten gothiſchen Gemälden den Perſonen aus dem Munde gehen.

Es iſt wahr, Homer läßt den Achilles, indem ihm Apollo den Hektor entrüket, noch dreimal nach dem diken Nebel mit der Lanze ſtoßen: τρις δ' ηερα τυψε βαθειαν. [4]) Allein auch das heißt in der Sprache des Dichters weiter nichts, als daß Achilles ſo wüthend geweſen, daß er noch dreimal geſtoßen, ehe er es gemerkt, daß er ſeinen Feind nicht mehr vor ſich habe. Einen wirklichen Nebel ſahe Achilles nicht, und das ganze Kunſtſtük, wo=

1) Iλ. γ. v. 381. 2) Iλ. ε. v. 23. 3) Iλ. υ. v. 444. 4) Ib. v. 446.

mit die Götter unſichtbar machten, beſtand auch nicht in dem Nebel, ſondern in der ſchnellen Entrükung. Nur um zugleich mit anzuzeigen, daß die Entrükung ſo ſchnell geſchehen, daß kein menſchliches Auge dem entrükten Körper nachfolgen können, hüllet ihn der Dichter vorher in Nebel ein; nicht weil man anſtatt des entrükten Körpers einen Nebel geſehen, ſondern weil wir das, was in einem Nebel iſt, als nicht ſichtbar denken. Daher kehrt er es auch bisweilen um, und läßt, anſtatt das Object unſichtbar zu machen, das Subject mit Blindheit geſchlagen werden. So verfinſtert Neptun die Augen des Achilles, weñ er den Äneas aus ſeinen mörderiſchen Händen errettet, den er mit einem Rufe mitten aus dem Gewühle auf einmal in das Hintertreffen verſezt. [1]) In der That aber ſind des Achilles Augen hier eben ſo wenig verfinſtert, als dort die entrükten Helden in Nebel gehüllet; ſondern der Dichter ſezt das eine und das andere nur blos hinzu, um die äuſſerſte Schnelligkeit der Entrükung, welche wir das Verſchwinden nennen, dadurch ſiñlicher zu machen.

Den homeriſchen Nebel aber haben ſich die Maler nicht blos in den Fällen zu eigen gemacht, wo ihn Homer ſelbſt gebraucht hat, oder gebraucht haben würde: bei Unſichtbarwerdungen, bei Verſchwindungen; ſondern überall, wo der Betrachter etwas in dem Gemälde erkennen ſoll, was die Perſonen des Gemäldes entweder alle, oder zum Theil, nicht erkennen. Minerva ward dem Achilles nur allein ſichtbar, als ſie ihn zurükhielt, ſich mit Thätlichkeiten gegen den Agamemnon zu vergehen. Dieſes auszudrüken, ſagt Caylus, weiß

1) Ιλ. υ. v. 321.

ich keinen andern Rath, als daß man ſie von der Seite der übrigen Rathsverſam̃lung in eine Wolke verhüllet. Ganz wider den Geiſt des Dichters. Unſichtbar ſein, iſt der natürliche Zuſtand ſeiner Götter; es bedarf keiner Blendung, keiner Abſchneidung der Lichtſtrahlen, daß ſie nicht geſehen werden; [1]) ſondern es bedarf einer Erleuch-

1) Zwar läßt Homer auch Gottheiten ſich dañ und wañ in eine Wolke hüllen, aber nur alsdañ, weñ ſie von andern Gottheiten nicht wollen geſehen werden. Z. E. Ιλ. ξ. v. 282. wo Juno und der Schlaf ηερα εσσαμενω ſich nach dem Ida verfügen, war es der ſchlauen Göttin höchſte Sorge, von der Venus nicht entdekt zu werden, die ihr, nur unter dem Vorwande einer ganz andern Reiſe, ihren Gürtel geliehen hatte. In eben dem Buche (v. 344.) muß eine güldene Wolke den wohlluſttrunkenen Jupiter mit ſeiner Gemahlin umgeben, um ihren züchtigen Weigerungen abzuhelfen:

Πως κ᾽ εοι, ειτις νωϊ θεων αιειγενεταων
Ευδοντ᾽ αθρησειε — — —

Sie furchte ſich nicht, von den Menſchen geſehen zu werden, ſondern von den Göttern. Und weñ ſchon Homer den Jupiter einige Zeilen darauf ſagen läßt:

Ἡρη, μητε θεων τογε δειδιθι, μητε τιν᾽ ανδρων
Οψεσθαι· τοιον τοι εγω νεφος αμφικαλυψω
Χρυσεον·

ſo folgt doch daraus nicht, daß ſie erſt dieſe Wolke vor den Augen der Menſchen würde verborgen haben; ſondern es will nur ſoviel, daß ſie in dieſer Wolke eben ſo unſichtbar den Göttern werden ſolle, als ſie es nur immer den Menſchen ſei. So auch, weñ Minerva ſich den Helm des Pluto aufſezet, (Ιλ. ε. v. 845.) welches mit dem Verhüllen in einer Wolke einerlei Wirkung hatte, geſchieht es nicht, um von den Trojanern nicht geſehen zu werden, die ſie entweder gar nicht, oder unter der Geſtalt des Sthenelus erbliken, ſondern lediglich, damit ſie Mars nicht erkennen möge.

tung, einer Erhöhung des ſterblichen Geſichts, weñ ſie geſehen werden ſollen. Nicht genug alſo, daß die Wolke ein willkürliches, und kein natürliches Zeichen bei den Malern iſt; dieſes willkürliche Zeichen hat auch nicht einmal die beſtim̃te Deutlichkeit, die es als ein ſolches haben kön̄te; deñ ſie brauchen es eben ſowohl, um das Sichtbare unſichtbar, als um das Unſichtbare ſichtbar zu machen.

13.

Weñ Homers Werke gänzlich verloren wären, weñ wir von ſeiner Ilias und Odyſſee nichts übrig hätten, als eine ähnliche Folge von Gemälden, dergleichen Caylus daraus vorgeſchlagen: würden wir wohl aus dieſen Gemälden — ſie ſollen von der Hand des vollkommenſten Meiſters ſein — ich will nicht ſagen, von dem ganzen Dichter, ſondern blos von ſeinem maleriſchen Talente, uns den Begrif bilden können, den wir jezt von ihm haben?

Man mache einen Verſuch mit dem erſten dem beſten Stüke. Es ſei das Gemälde der Peſt. [1] Was erbliken wir auf der Fläche des Künſtlers? Todte Leichname, brennende Scheiterhaufen, Sterbende mit Geſtorbenen beſchäftiget, den erzürnten Gott auf einer Wolke, ſeine Pfeile abdrükend. Der größte Reichtum dieſes Gemäldes iſt Armuth des Dichters. Deñ ſollte man den Homer aus dieſem Gemälde wieder herſtellen: was kön̄te man ihn ſagen laſſen? „Hierauf ergrim̃te Apollo und „ſchoß ſeine Pfeile unter das Heer der Grie„chen. Viele Griechen ſtarben, und ihre Leich-

1) Iλ. α. v. 44 — 53. Tableaux tirés de l'Iliade p. 70.

„name wurden verbrañt.“ Nun leſe man den Homer ſelbſt:

Βη δε κατ' Ουλυμποιο καρηνων, χωομενος κηρ,
Τοξ' ωμοισιν εχων αμφηρεφεα τε φαρετρην·
Εκλαγξαν δ' αρ' οϊςοι επ' ωμων χωομενοιο,
Αυτȣ κινηθεντος· ὁ δ' ηϊε νυκτι εοικως·
'Εζετ' επειτ' απανευθε νεων, μετα δ' ιον ἑηκεν·
Δεινη δε κλαγγη γενετ' αργυρεοιο βιοιο.
Ουρηας μεν πρωτον επῴχετο και κυνας αργȣς·
Αυταρ επειτ' αυτοισι βελος εχεπευκες εφιεις,
Βαλλ'· αιει δε πυραι νεκυων καιοντο θαμειαι.

So weit das Leben über das Gemälde iſt, ſo weit iſt der Dichter hier über den Maler. Ergrim̃t, mit Bogen und Köcher, ſteiget Apollo von den Zinnen des Olympus. Ich ſehe ihn nicht allein herabſteigen, ich höre ihn. Mit jedem Tritte erklingen die Pfeile um die Schulter des Zornigen. Er gehet einher gleich der Nacht. Nun ſizt er gegen den Schiffen über, und ſchnellet — fürchterlich erklingt der ſilberne Bogen — den erſten Pfeil auf die Maulthiere und Hunde. Sodañ faßt er mit dem giftigern Pfeile die Menſchen ſelbſt; und überall lodern unaufhörlich Holzſtöße mit Leichnamen. — Es iſt unmöglich die muſikaliſche Malerei, welche die Worte des Dichters mit hören laſſen, in eine andere Sprache überzutragen. Es iſt eben ſo unmöglich, ſie aus dem materiellen Gemälde zu vermuthen, ob ſie ſchon nur der allerkleinſte Vorzug iſt, den das poetiſche Gemälde vor ſelbigem hat. Der Hauptvorzug iſt dieſer, daß uns der Dichter zu dem, was das materielle Gemälde aus ihm zeiget, durch eine ganze Galerie von Gemälden führet.

Aber vielleicht iſt die Peſt kein vortheilhafter Vorwurf für die Malerei. Hier iſt ein anderer,

zer mehr Reize für das Auge hat. Die rathpflegenden trinkenden Götter. 1) Ein goldener, offener Palaſt, willkürliche Grupen der ſchönſten und verehrungswürdigſten Geſtalten, den Pocal in der Hand, von Heben, der ewigen Jugend, bedienet. Welche Architektur, welche Maſſen von Licht und Schatten, welche Contraſte, welche Mannigfaltigkeit des Ausdrukes! Wo fange ich an, wo höre ich auf, mein Auge zu waiden? Weñ mich der Maler ſo bezaubert, wie vielmehr wird es der Dichter thun! Ich ſchlage ihn auf, und ich finde — mich betrogen. Ich finde vier gute plane Zeilen, die zur Unterſchrift eines Gemäldes dienen können, in welchen der Stof zu einem Gemälde liegt, aber die ſelbſt kein Gemälde ſind.

Οἱ δε θεοι παρ Ζηνι καθημενοι ηγοροωντο
Χρυσεῳ εν δαπεδῳ, μετα δε σφισι ποτνια Ἡβη
Νεκταρ εῳνοχοει· τοι δε χρυσεοις δεπαεσσι
Δειδεχατ' αλληλȣς, Τρωων πολιν εισοροωντες.

Das würde ein Apollonius, oder ein noch mittelmäßigerer Dichter, nicht ſchlechter geſagt haben; und Homer bleibt hier eben ſo weit unter dem Maler, als der Maler dort unter ihm blieb.

Noch dazu findet Caylus in dem ganzen vierten Buche der Ilias ſonſt kein einziges Gemälde, als nur eben in dieſen vier Zeilen. So ſehr ſich, ſagt er, das vierte Buch durch die mannigfaltigen Ermunterungen zum Angriffe, durch die Fruchtbarkeit glänzender und abſtechender Charaktere, und durch die Kunſt ausnim̃t, mit welcher uns der Dichter die Menge, die er in Bewegung ſezen will, zeiget: ſo iſt es doch für die Malerei gänzlich unbrauchbar. Er hätte dazu ſezen können: ſo reich

1) Ιλ. δ. v. 1 — 4. Tableaux tirés de l'Iliade, p. 30.

es auch ſonſt an dem iſt, was man poetiſche Gemälde nennet. Deñ wahrlich, es kommen derer in dem vierten Buche ſo häufige und ſo vollkommene vor, als nur in irgend einem andern. Wo iſt ein ausgeführteres, täuſchenderes Gemälde als das vom Pandarus iſt, wie er auf Anreizen der Minerva den Waffenſtilleſtand bricht, uud ſeinen Pfeil auf den Menelaus losdrükt? Als das, von dem Anrüken des griechiſchen Heeres? Als das, von dem beiderſeitigen Angriffe? Als das, von der That des Ulyſſes, durch die er den Tod ſeines Leukus rächet?

Was folgt aber hieraus, daß nicht wenige der ſchönſten Gemälde des Homer keine Gemälde für den Artiſten geben? daß der Artiſt Gemälde aus ihm ziehen kañ, wo er ſelbſt keine hat? daß die, welche er hat, und der Artiſt gebrauchen kañ, nur ſehr armſelige Gemälde ſein würden, weñ ſie nicht mehr zeigten, als der Artiſt zeiget? Was ſonſt, als die Verneinung meiner obigen Frage? Daß aus den materiellen Gemälden, zu welchen die Gedichte des Homer Stof geben, weñ ihrer auch noch ſo viele, weñ ſie auch noch ſo vortreflich wären, ſich dennoch auf das maleriſche Talent des Dichters nichts ſchließen läßt.

14.

Iſt dem aber ſo, und kañ ein Gedicht ſehr ergiebig für den Maler, dennoch aber ſelbſt nicht maleriſch, hinwiederum ein anderes ſehr maleriſch, und dennoch nicht ergiebig für den Maler ſein: ſo iſt es auch um den Einfall des Grafen Caylus gethan, welcher die Brauchbarkeit für den Maler zum Probirſteine der Dichter machen, und ihre

Rangordnung nach der Anzahl der Gemälde, die ſie dem Artiſten darbieten, beſtimmen wollen. 1)

Fern ſei es, dieſen Einfall auch nur durch unſer Stillſchweigen das Anſehen einer Regel gewinnen zu laſſen. Milton würde als das erſte unſchuldige Opfer derſelben fallen. Deñ es ſcheinet wirklich, daß das verächtliche Urtheil, welches Caylus über ihn ſpricht, nicht ſowohl Nationalgeſchmak, als eine Folge ſeiner vermeinten Regel geweſen. Der Verluſt des Geſichts, ſagt er, mag wohl die größte Ähnlichkeit ſein, die Milton mit dem Homer gehabt hat. Freilich kañ Milton keine Galerien füllen. Aber müßte, ſo lange ich das leibliche Auge hätte, die Sphäre deſſelben auch die Sphäre meines innern Auges ſein, ſo würde ich, um von dieſer Einſchränkung frei zu werden, einen großen Werth auf den Verluſt des erſtern legen.

Das verlorne Paradies iſt darum nicht weniger die erſte Epopee nach dem Homer, weil es wenig Gemälde liefert, als die Leidensgeſchichte Chriſti deßwegen ein Poem iſt, weil man kaum den Kopf einer Nadel in ſie ſezen kañ, ohne auf eine Stelle zu treffen, die nicht eine Menge der größten Artiſten beſchäftiget hätte. Die Evangeliſten erzählen das Factum mit aller möglichen trokenen Einfalt,

1) Tableaux tirés de l'Iliade, Avert. p. 5. On est toujours convenu, que plus un poëme fournissoit d'images et d'actions, plus il avoit de supériorité en poësie. Cette reflexion m'avoit conduit à penser que le calcul des différens tableaux, qu'offrent les poëmes, pouvoit servir à comparer le mérite respectif des poëmes et des poëtes. Le nombre et le genre des tableaux, que présentent ces grands ouvrages, auroient été une espèce de pierre de touche, ou plutôt une balance certaine du mérite de ces poëmes et du génie de leurs auteurs.

und der Artiſt nuzet die mannigfaltigen Theile deſſelben, ohne daß ſie ihrerſeits den geringſten Funken von maleriſchem Genie dabei gezeigt haben. Es gibt malbare und unmalbare Facta, und der Geſchichtſchreiber kan̄ die malbarſten eben ſo unmaleriſch erzählen, als der Dichter die unmalbarſten maleriſch darzuſtellen vermögend iſt.

Man läßt ſich blos von der Zweideutigkeit des Wortes verführen, wen̄ man die Sache anders nim̄t. Ein poetiſches Gemälde iſt nicht nothwendig das, was in ein materielles Gemälde zu verwandeln iſt; ſondern jeder Zug, jede Verbindung mehrerer Züge, durch die uns der Dichter ſeinen Gegenſtand ſo ſin̄lich macht, daß wir uns dieſes Gegenſtandes deutlicher bewußt werden, als ſeiner Worte, heißt maleriſch, heißt ein Gemälde, weil es uns dem Grade der Illuſion näher bringt, deſſen das materielle Gemälde beſonders fähig iſt, der ſich von dem materiellen Gemälde am erſten und leichteſten abſtrahiren laſſen. 1)

1) Was wir poetiſche Gemälde nennen, nan̄ten die Alten Phantaſien, wie man ſich aus dem Longin erinnern wird. Und was wir die Illuſion, das Täuſchende dieſer Gemälde heiſſen, hieß bei ihnen die Enargie. Daher hatte einer, wie Plutarchus meldet, (Ερωτικος. c. 16. T. 2. edit. Henr. Steph. p. 1351.) geſagt: die poetiſchen Phantaſien wären, wegen ihrer Enargie, Träume der Wachenden; Αἱ ποιητικαι φαντασιαι δια την εναργειαν εγρηγοροτων ενυπνια εισιν. Ich wünſchte ſehr, die neuern Lehrbücher der Dichtkunſt hätten ſich dieſer Benennung bedienen, und des Worts Gemälde gänzlich enthalten wollen. Sie würden uns eine Menge halbwahrer Regeln erſpart haben, deren vornehmſter Grund die Übereinſtimmung eines willkürlichen Namens iſt. Poetiſche Phantaſien würde kein Menſch ſo leicht den Schranken eines materiellen Lebens unterworfen haben; aber ſobald man die Phantaſien poetiſche Gemälde nan̄te, ſo war der Grund zur Verführung gelegt.

15.

Nun kan̄ der Dichter zu dieſem Grade der Illuſion, wie die Erfahrung zeiget, auch die Vorſtellungen anderer, als ſichtbarer Gegenſtände, erheben. Folglich müßen nothwendig dem Artiſten ganze Claſſen von Gemälden abgehen, die der Dichter vor ihm voraus hat. Drydens Ode auf den Cäcilienstag iſt voller muſikaliſchen Gemälde, die den Pinſel müßig laſſen. Doch ich will mich in dergleichen Exempel nicht verlieren, aus welchen man am Ende doch wohl nicht viel mehr lernet, als daß die Farben keine Töne, und die Ohren keine Augen ſind.

Ich will bei den Gemälden blos ſichtbarer Gegenſtände ſtehen bleiben, die dem Dichter und Maler gemein ſind. Woran liegt es, daß manche poetiſche Gemälde von dieſer Art für den Maler unbrauchbar ſind, und hinwiederum manche eigentliche Gemälde unter der Behandlung des Dichters den größten Theil ihrer Wirkung verlieren?

Exempel mögen mich leiten. Ich wiederhole es: das Gemälde des Pandarus im vierten Buche der Ilias iſt eins von den ausgeführteſten, täuſchendſten im ganzen Homer. Von dem Ergreifen des Bogens bis zu dem Fluge des Pfeiles, iſt jeder Augenblik gemalt, und alle dieſe Augenblike ſind ſo nahe und doch ſo unterſchieden angenommen, daß, wen̄ man nicht wüßte, wie mit dem Bogen umzugehen wäre, man es aus dieſem Gemälde allein lernen kön̄te. [1] Pandarus zieht ſei-

1) Ιλ. δ. v. 105. et seq.

Αυτικ' εσυλα τοξον ευξοον — — — —
Και το μεν ευ κατεθηκε τανυσσαμενος, ποτι γαιη
Αγκλινας — — — — — — —
Αυταρ ὁ συλα πωμα φαρετρης· εκ δ' ελετ' ιον

nen Bogen hervor, legt die Senne an, öfnet den Köcher, wählet einen noch ungebrauchten, wohlbefiederten Pfeil, ſezt den Pfeil an die Senne, zieht die Senne mit ſamt dem Pfeile unten an dem Einſchnitte zurük, die Senne nahet ſich der Bruſt, die eiſerne Spize des Pfeiles dem Bogen, der groſſe, geründete Bogen ſchlägt tönend auseinander, die Senne ſchwirret, ab ſprang der Pfeil, und gierig fliegt er nach ſeinem Ziele.

Überſehen kañ Caylus dieſes vortrefliche Gemälde nicht haben. Was fand er alſo darin, warum er es für unfähig achtete, ſeinen Artiſten zu beſchäftigen? Und was war es, warum ihm die Verſam̄lung der rathpflegenden, zechenden Götter zu dieſer Abſicht tauglicher dünkte? Hier ſowohl als dort ſind ſichtbare Vorwürfe, und was braucht der Maler mehr, als ſichtbare Vorwürfe, um ſeine Fläche zu füllen?

Der Knoten muß dieſer ſein: Obſchon beide Vorwürfe, als ſichtbar, der eigentlichen Malerei gleich fähig ſind; ſo findet ſich doch dieſer weſentliche Unterſchied unter ihnen, daß jener eine ſichtbare fortſchreitende Handlung iſt, deren verſchiedene Theile ſich nach und nach, in der Folge der Zeit, ereignen, dieſer hingegen eine ſichtbare ſtehende Handlung, deren verſchiedene Theile ſich neben einander im Raume entwikeln. Weñ nun aber die Malerei, vermöge ihrer Zeichen oder der Mittel ihrer Nachahmung, die ſie nur im Raume ver-

Αβλητα, πτεροεντα, μελαινων ἑρμ᾽ οδυναων,
Αιψα δ᾽ επι νευρῃ κατεκοσμει πικρον οϊστον — —
Ἑλκε δ᾽ ὁμȣ γλυφιδας δε λαβων, και νευρα βοεια.
Νευρην μεν μαζῳ πελασεν, τοξῳ δε σιδηρον
Αυταρ επειδη κυκλοτερες μεγα τοξον ετεινε,
Λιγξε βιος, νευρη δε μεγ᾽ ιαχεν, αλτο δ᾽ οϊστος
Οξυβελης, καθ᾽ ὁμιλον επιπτεσθαι μενεαινων.

binden kañ, der Zeit gänzlich entſagen muß: ſo können fortſchreitende Handlungen, als fortſchreitend, unter ihre Gegenſtände nicht gehören, ſondern ſie muß ſich mit Handlungen neben einander, oder mit bloßen Körpern, die durch ihre Stellungen eine Handlung vermuthen laſſen, begnügen. Die Poeſie hingegen — —

16.

Doch ich will verſuchen, die Sache aus ihren erſten Gründen herzuleiten.

Ich ſchließe ſo: Weñ es wahr iſt, daß die Malerei zu ihren Nachahmungen ganz andere Mittel oder Zeichen gebrauchet, als die Poeſie; jene nämlich Figuren und Farben in dem Raume, dieſe aber articulirte Töne in der Zeit; weñ unſtreitig die Zeichen ein bequemes Verhältniß zu dem Bezeichneten haben müßen: ſo können neben einander geordnete Zeichen auch nur Gegenſtände, die neben einander, oder deren Theile neben einander exiſtiren, auf einander folgende Zeichen aber auch nur Gegenſtände ausdrüken, die auf einander, oder deren Theile auf einander folgen.

Gegenſtände, die neben einander, oder deren Theile neben einander exiſtiren, heiſſen Körper. Folglich ſind Körper mit ihren ſichtbaren Eigenſchaften die eigentlichen Gegenſtände der Malerei.

Gegenſtände, die auf einander, oder deren Theile auf einander folgen, heiſſen überhaupt Handlungen. Folglich ſind Handlungen der eigentliche Gegenſtand der Poeſie.

Doch alle Körper exiſtiren nicht allein in dem Raume, ſondern auch in der Zeit. Sie dauern fort, und können in jedem Augenblike ihrer Dauer anders erſcheinen, und in anderer Verbindurg ſte-

hen. Jede dieſer augenbliklichen Erſcheinungen und Verbindungen iſt die Wirkung einer vorhergehenden, und kañ die Urſache einer folgenden, und ſonach gleichſam das Centrum einer Handlung ſein. Folglich kañ die Malerei auch Handlungen nachahmen, aber nur andeutungsweiſe durch Körper.

Auf der andern Seite können Handlungen nicht für ſich ſelbſt beſtehen, ſondern müßen gewiſſen Weſen anhängen. Inſofern nun dieſe Weſen Körper ſind, oder als Körper betrachtet werden, ſchildert die Poeſie auch Körper, aber nur andeutungsweiſe durch Handlungen.

Die Malerei kañ in ihren coexiſtirenden Compoſitionen nur einen einzigen Augenblik der Handlung nuzen, und muß daher den prägnanteſten wählen, aus welchem das Vorhergehende und Folgende am begreiflichſten wird.

Eben ſo kañ auch die Poeſie in ihren fortſchreitenden Nachahmungen nur eine einzige Eigenſchaft der Körper nuzen, und muß daher diejenige wählen, welche das ſiñlichſte Bild des Körpers von der Seite erwekket, von welcher ſie ihn braucht.

Hieraus fließt die Regel von der Einheit der maleriſchen Beiwörter, und der Sparſamkeit in den Schilderungen körperlicher Gegenſtände.

Ich würde in dieſe trokene Schlußkette weniger Vertrauen ſezen, weñ ich ſie nicht durch die Praxis des Homers vollkommen beſtätiget fände, oder weñ es nicht vielmehr die Praxis des Homers ſelbſt wäre, die mich darauf gebracht hätte. Nur aus dieſen Grundſäzen läßt ſich die große Manier des Griechen beſtimmen und erklären, ſo wie der entgegengeſezten Manier ſo vieler neuern Dichtern ihr Recht ertheilen, die in einem Stüke mit dem Maler wetteifern wollen, in welchem ſie nothwendig von ihm überwunden werden müßen.

Ich finde, Homer malet nichts als fortſchreitende Handlungen, und alle Körper, alle einzelne Dinge malet er nur durch ihren Antheil an dieſen Handlungen, gemeiniglich nur mit einem Zuge. Was Wunder alſo, daß der Maler da, wo Homer malet, wenig oder nichts für ſich zu thun ſiehet, und daß ſeine Ärnte nur da iſt, wo die Geſchichte eine Menge ſchöner Körper, in ſchönen Stellungen, in einem der Kunſt vortheilhaften Raume zuſammenbringt, der Dichter ſelbſt mag dieſe Körper, dieſe Stellungen, dieſen Raum ſo wenig malen, als er will? Man gehe die ganze Folge der Gemälde, wie ſie Caylus aus ihm vorſchlägt, Stük vor Stük durch, und man wird in jedem den Beweis von dieſer Anmerkung finden.

Ich laſſe alſo hier den Grafen, der den Farbenſtein des Malers zum Probirſteine des Dichters machen will, um die Manier des Homer näher zu erklären.

Für ein Ding, ſage ich, hat Homer gemeiniglich nur einen Zug. Ein Schif iſt ihm bald das ſchwarze Schif, bald das hohle Schif, bald das ſchnelle Schif, höchſtens das wohlberuderte ſchwarze Schif. Weiter läßt er ſich in die Malerei des Schiffes nicht ein. Aber wohl das Schiffen, das Abfahren, das Anlanden des Schiffes, macht er zu einem ausführlichen Gemälde, zu einem Gemälde, aus welchem der Maler fünf, ſechs beſondere Gemälde machen müßte, weñ er es ganz auf ſeine Leinwand bringen wollte.

Zwingen den Homer ja beſondere Umſtände, unſern Blik auf einen einzeln körperlichen Gegenſtand länger zu heften: ſo wird deſſen ungeachtet kein Gemälde daraus, dem der Maler mit dem Pinſel folgen köñte; ſondern er weiß durch unzählige Kunſtgriffe dieſen einzeln Gegenſtand in eine

Folge von Augenbliken zu ſezen, in deren jedem er anders erſcheinet, und in deren leztem ihn der Maler erwarten muß, um uns entſtanden zu zeigen, was wir bei dem Dichter entſtehen ſehen. Z. E. Will Homer uns den Wagen der Juno ſehen laſſen, ſo muß ihn Hebe vor unſern Augen Stük vor Stük zuſammenſezen. Wir ſehen die Räder, die Achſen, den Siz, die Deichſel und Riemen und Stränge, nicht ſowohl wie es beiſammen iſt, als wie es unter den Händen der Hebe zuſammen komt. Auf die Räder allein verwendet der Dichter mehr als einen Zug, und weiſet uns die ehernen acht Speichen, die goldenen Felgen, die Schienen von Erz, die ſilberne Nabe, alles insbeſondere. Man ſollte ſagen: da der Räder mehr als eines war, ſo mußte in der Beſchreibung eben ſo viel Zeit mehr auf ſie gehen, als ihre beſondere Anlegung deren in der Natur ſelbſt mehr erforderte. 1)

Ἡβη δ᾽ αμφ᾽ οχεεσσι θοως βαλε καμπυλα κυκλα,
Χαλκεα οκτακνημα, σιδηρεῳ αξονι αμφις·
Των ητοι χρυσεη ιτυς αφθιτος, αυταρ ὑπερθεν
Χαλκε᾽ επισσωτρα, προσαρηροτα, θαυμα ιδεσθαι·
Πλημναι δ᾽ αργυρȣ εισι περιδρομοι αμφοτερωθεν·
Διφρος δε χρυσεοισι και αργυρεοισιν ἱμασιν
Εντεταται· δοιαι δε περιδρομοι αντυγες εισι·
Τȣ δ᾽ εξ αργυρεος ῥυμος πελεν· αυταρ επ᾽ ακρῳ
Δησε χρυσειον καλον ζυγον, εν δε λεπαδνα
Καλ᾽ εβαλε, χρυσεια. —

Will uns Homer zeigen, wie Agamemnon bekleidet geweſen, ſo muß ſich der König vor unſern Augen ſeine völlige Kleidung Stük vor Stük umthun; das weiche Unterkleid, den großen Mantel, die ſchönen Halbſtiefeln, den Degen; und ſo iſt er

1) Ιλ. ε. v. 722 — 731.

fertig, und ergreift das Scepter. Wir ſehen die Kleider, indem der Dichter die Handlung des Bekleidens malet. Ein anderer würde die Kleider bis auf die geringſte Franze gemalet haben, und von der Handlung hätten wir nichts zu ſehen bekommen. 1)

— — — Μαλακον δ' ενδυνε χιτωνα,
Καλον, νηγατεον· περι δε μεγα βαλλετο φαρος·
Ποσσι δ' ὑπο λιπαροισιν εδησατο καλα πεδιλα·
Αμφι δ' αρ' ωμοισιν βαλετο ξιφος αργυροηλον.
Εἱλετο δε σκηπτρον πατρωϊον, αφθιτον αιει.

Und weñ wir von dieſem Scepter, welches hier blos das väterliche, unvergängliche Scepter heißt, ſo wie ein ähnliches ihm an einem andern Orte blos χρυσειοις ἡλοισι πεπαρμενον, das mit goldenen Stiften beſchlagene Scepter iſt, weñ wir, ſage ich, von dieſem wichtigen Scepter ein vollſtändigeres, genaueres Bild haben ſollen: was thut ſodañ Homer? Malt er uns, auſſer den goldenen Nägeln, nun auch das Holz, den geſchnizten Knopf? Ja, weñ die Beſchreibung in eine Heraldik ſollte, damit einmal in den folgenden Zeiten ein anderes genau darnach gemacht werden könne. Und doch bin ich gewiß, daß mancher neuere Dichter eine ſolche Wapenkönigs-Beſchreibung daraus würde gemacht haben, in der treuherzigen Meinung, daß er wirklich ſelber gemalt habe, weil der Maler ihm nachmalen kañ. Was bekümmert ſich aber Homer, wie weit er den Maler hinter ſich läßt? Statt einer Abbildung gibt er uns die Geſchichte des Scepters: erſt iſt es unter der Arbeit des Vulcans; nun glänzt es in den Händen des Jupiters; nun bemerkt es die Würde des Merkurs; nun iſt es der Com-

1) Ιλ. β. v. 43 — 47.

mandoſtab des kriegeriſchen Pelops; nun der Hirtenſtab des friedlichen Atreus, u. ſ. w.

— Σκηπτρον εχων, το μεν Ἡφαιϛος καμε τευχων.
Ἡφαιϛος μεν δωκε Διϊ Κρονιωνι ανακτι·
Αυταρ αρα Ζευς δωκε διακτορῳ Αργειφοντῃ·
Ἑρμειας δε αναξ δωκεν Πελοπι πληξιππῳ·
Αυταρ ὁ αυτε Πελοψ δωκ' Ατρεϊ, ποιμενι λαων·
Ατρευς δε θνησκων ελιπεν πολυαρνι Θυεϛῃ·
Αυταρ ὁ αυτε Θυεϛ' Αγαμεμνονι λειπε φορηναι,
Πολλῃσιν νησοισι και Αργεϊ παντι ανασσειν. 1)

So kenne ich endlich dieſes Scepter beſſer, als mir es der Maler vor Augen legen, oder ein zweiter Vulkan in die Hände liefern kōnte. — Es würde mich nicht befremden, weñ ich fände, daß einer von den alten Auslegern des Homer dieſe Stelle als die vollkommenſte Allegorie von dem Urſprunge, dem Fortgange, der Befeſtigung und endlichen Beerbfolgung der königlichen Gewalt unter den Menſchen bewundert hätte. Ich würde zwar lächeln, weñ ich läſe, daß Vulcan, welcher das Scepter umgearbeitet, als das Feuer, als das, was dem Menſchen zu ſeiner Erhaltung das Unentbehrlichſte iſt, die Abſtellung der Bedürfniſſe überhaupt anzeige, welche die erſten Menſchen, ſich einem einzigen zu unterwerfen, bewogen; daß der erſte König ein Sohn der Zeit (Ζευς Κρονιων), ein ehrwürdiger Alter geweſen ſei, welcher ſeine Macht mit einem beredten, klugen Manne, mit einem Merkur (διακτορῳ Αργειφοντῃ), theilen, oder gänzlich auf ihn übertragen wollen; daß der kluge Redner zur Zeit, als der junge Staat von auswärtigen Feinden bedrohet worden, ſeine oberſte Gewalt dem tapferſten Krieger (Πελοπι πληξιππῳ)

1) Ιλ. β. v. 101 — 108.

überlaſſen habe; daß der tapfere Krieger, nachdem er die Feinde gedämpfet und das Reich geſichert, es ſeinem Sohne in die Hände ſpielen können, welcher als ein friedliebender Regent, als ein wohlthätiger Hirte ſeiner Völker (ποιμην λαων), ſie mit Wohlleben und Überfluß bekan̄t gemacht habe, wodurch nach ſeinem Tode dem reichſten ſeiner Anverwandten (πολυαρνι Θυεςῃ) der Weg gebahnet worden, das, was bisher das Vertrauen ertheilet, und das Verdienſt mehr für eine Bürde als Würde gehalten hatte, durch Geſchenke und Beſtechungen an ſich zu bringen, und es hernach als ein gleichſam erkauftes Gut ſeiner Familie auf immer zu verſichern. Ich würde lächeln, ich würde aber deſſen ungeachtet in meiner Achtung für den Dichter beſtärket werden, dem man ſo vieles leihen kan̄. — Doch dieſes liegt auſſer meinem Wege, und ich betrachte jezt die Geſchichte des Scepters blos als einen Kunſtgrif, uns bei einem einzeln Dinge verweilen zu machen, ohne ſich in die froſtige Beſchreibung ſeiner Theile einzulaſſen. Auch wen̄ Achilles bei ſeinem Scepter ſchwöret, die Geringſchäzung, mit welcher ihm Agamemnon begegnet, zu rächen, gibt uns Homer die Geſchichte dieſes Scepters. Wir ſehen ihn auf den Bergen grünen, das Eiſen trennet ihn von dem Stamme, entblättert und entrindet ihn, und macht ihn bequem, den Richtern des Volkes zum Zeichen ihrer göttlichen Würde zu dienen. 1)

Ναι μα τοδε σκηπτρον, το μεν ουποτε φυλλα και οζους
Φυσει, επειδη πρωτα τομην εν ορεσσι λελοιπεν,
Ουδ' αναθηλησει· περι γαρ ῥα ἑ χαλκος ελεψεν
Φυλλα τε και φλοιον· νυν αυτε μιν υἱες Αχαιων

1) Ιλ. α. v. 234 — 239.

Εν παλαμῃς φορεουσι δικασπολοι, οἱτε θεμιστας
Προς Διος ειρυαται· —

Dem Homer war nicht ſowohl daran gelegen, zwei Stäbe von verſchiedener Materie und Figur zu ſchildern, als uns von der Verſchiedenheit der Macht, deren Zeichen dieſe Stäbe waren, ein ſiñliches Bild zu machen. Jener, ein Werk des Vulcans; dieſer, von einer unbekañten Hand auf den Bergen geſchnitten: jener, der alte Beſiz eines edeln Hauſes; dieſer beſtiṁt, die erſte die beſte Fauſt zu füllen: jener, von einem Monarchen über viele Inſeln und über ganz Argos erſtreket; dieſer, von einem aus dem Mittel der Griechen geführet, dem man nebſt andern die Bewahrung der Geſeze anvertrauet hatte. Dieſes war wirklich der Abſtand, in welchem ſich Agamemnon und Achill von einander befanden; ein Abſtand, den Achill ſelbſt, bei allem ſeinen blinden Zorne, einzugeſtehen, nicht umhin koñte.

Doch nicht blos da, wo Homer mit ſeinen Beſchreibungen dergleichen weitere Abſichten verbindet, ſondern auch da, wo es ihm um das bloße Bild zu thun iſt, wird er dieſes Bild in eine Art von Geſchichte des Gegenſtandes verſtreuen, um die Theile deſſelben, die wir in der Natur neben einander ſehen, in ſeinem Gemälde eben ſo natürlich auf einander folgen, und mit dem Fluſſe der Rede gleichſam Schritt halten zu laſſen. Z. E. Er will uns den Bogen des Pandarus malen: einen Bogen von Horn, von der und der Länge, wohl poliret, und an beiden Spizen mit Goldblech beſchlagen. Was thut er? Zählt er uns alle dieſe Eigenſchaften ſo troken eine nach der andern vor? Mit nichten; das würde einen ſolchen Bogen angeben, vorſchreiben, aber nicht malen heiſſen. Er fängt mit

der Jagd des Steinbokes an, aus deſſen Hörnern der Bogen gemacht worden; Pandarus hatte ihm in den Felſen aufgepaßt, und ihn erlegt; die Hörner waren von auſſerordentlicher Größe, deßwegen beſtim̃te er ſie zu einem Bogen; ſie kommen in Arbeit, der Künſtler verbindet ſie, polirt ſie, beſchlägt ſie. Und ſo, wie geſagt, ſehen wir bei dem Dichter entſtehen, was wir bei dem Maler nicht anders als entſtanden ſehen können. 1)

Τοξον ευξοον, ιξαλου αιγος
Αγριου, ὃν ῥα ποτ᾽ αυτος ὑπο στερνοιο τυχησας,
Πετρης εκβαινοντα δεδεγμενος εν προδοκῃσιν,
Βεβληκει προς στηθος· ὁ δ᾽ ὑπτιος εμπεσε πετρῃ·
Του κερα εκ κεφαλης ἑκκαιδεκαδωρα πεφυκει·
Και τα μεν ασκησας κεραοξοος ηραρε τεκτων,
Παν δ᾽ ευ λειηνας, χρυσεην επεθηκε κορωνην.

Ich würde nicht fertig werden, wen̄ ich alle Exempel dieſer Art ausſchreiben wollte. Sie werden jedem, der ſeinen Homer inne hat, in Menge beifallen.

17.

Aber, wird man einwenden, die Zeichen der Poeſie ſind nicht blos auf einander folgend, ſie ſind auch willkürlich; und als willkürliche Zeichen ſind ſie allerdings fähig, Körper, ſo wie ſie im Raume exiſtiren, auszudrüken. In dem Homer ſelbſt fänden ſich hiervon Exempel, an deſſen Schild des Achilles man ſich nur erinnern dürfe, um das entſcheidendſte Beiſpiel zu haben, wie weitläuftig und doch poetiſch man ein einzelnes Ding nach ſeinen Theilen neben einander ſchildern könne.

1) Ιλ. δ. v. 105 — 111.

Ich will auf dieſen dopelten Einwurf antworten. Ich nenne ihn dopelt, weil ein richtiger Schluß auch ohne Exempel gelten muß, und gegentheils das Exempel des Homers bei mir von Wichtigkeit iſt, auch weñ ich es noch durch keinen Schluß zu rechtfertigen weiß.

Es iſt wahr; da die Zeichen der Rede willkürlich ſind, ſo iſt es gar wohl möglich, daß man durch ſie die Theile eines Körpers eben ſowohl auf einander folgen laſſen kañ, als ſie in der Natur neben einander befindlich ſind. Allein dieſes iſt eine Eigenſchaft der Rede und ihrer Zeichen überhaupt, nicht aber in ſo ferne ſie der Abſicht der Poeſie am bequemſten ſind. Der Poet will nicht blos verſtändlich werden, ſeine Vorſtellungen ſollen nicht blos klar und deutlich ſein; hiermit begnügt ſich der Proſaiſt. Sondern er will die Ideen, die er in uns erweket, ſo lebhaft machen, daß wir in der Geſchwindigkeit die wahren ſiñlichen Eindrüke ihrer Gegenſtände zu empfinden glauben, und in dieſem Augenblike der Täuſchung uns der Mittel, die er dazu anwendet, ſeiner Worte, bewußt zu ſein aufhören. Hierauf lief oben die Erklärung des poetiſchen Gemäldes hinaus. Aber der Dichter ſoll immer malen; und nun wollen wir ſehen, in wie ferne Körper nach ihren Theilen neben einander ſich zu dieſer Malerei ſchiken.

Wie gelangen wir zu der deutlichen Vorſtellung eines Dinges im Raume? Erſt betrachten wir die Theile deſſelben einzeln, hierauf die Verbindung dieſer Theile, und endlich das Ganze. Unſere Sinne verrichten dieſe verſchiedenen Operationen mit einer ſo erſtaunlichen Schnelligkeit, daß ſie uns nur eine einzige zu ſein bedünken, und dieſe Schnelligkeit iſt unumgänglich nothwendig, weñ wir einen Begrif von dem Ganzen, welcher nichts

mehr als das Reſultat von den Begriffen der Theile und ihrer Verbindung iſt, bekommen ſollen. Geſezt nun alſo auch, der Dichter führe uns in der ſchönſten Ordnung von einem Theile des Gegenſtandes zu dem andern; geſezt, er wiſſe uns die Verbindung dieſer Theile auch noch ſo klar zu machen: wie viel Zeit gebraucht er dazu? Was das Auge mit einmal überſiehet, zählt er uns merklich langſam nach und nach zu, und oft geſchieht es, daß wir bei dem lezten Zuge den erſten ſchon wiederum vergeſſen haben. Jedennoch ſollen wir uns aus dieſen Zügen ein Ganzes bilden. Dem Auge bleiben die betrachteten Theile beſtändig gegenwärtig; es kañ ſie abermals und abermals überlaufen: für das Ohr hingegen ſind die vernommenen Theile verloren, weñ ſie nicht in dem Gedächtniſſe zurükbleiben. Und bleiben ſie ſchon da zurük: welche Mühe, welche Anſtrengung koſtet es, ihre Eindrüke alle in eben der Ordnung ſo lebhaft zu erneuern, ſie nur mit einer mäßigen Geſchwindigkeit auf einmal zu überdenken, um zu einem etwanigen Begriffe des Ganzen zu gelangen!

Man verſuche es an einem Beiſpiele, welches ein Meiſterſtük in ſeiner Art heiſſen kañ. 1)

„Dort ragt das hohe Haupt vom edeln Enziane
„Weit übern niedern Chor der Pöbelkräuter hin;
„Ein ganzes Blumenvolk dient unter ſeiner Fahne,
„Sein blauer Bruder ſelbſt bükt ſich und ehret ihn.
„Der Blumen helles Gold, in Strahlen umgebogen,
„Thürmt ſich am Stängel auf, und krönt ſein grau Gewand,
„Der Blätter glattes Weiß, mit tiefem Grün durchzogen,

1) S. des Herrn v. Hallers Alpen.

„ Strahlt von dem bunten Bliz von feuchtem Diamant.
„ Gerechteſtes Geſez, daß Kraft ſich Zier vermähle!
„ In einem ſchönen Leib wohnt eine ſchönre Seele.

„ Hier kriecht ein niedrig Kraut, gleich einem grauen Nebel,
„ Dem die Natur ſein Blatt im Kreuze hingelegt;
„ Die holde Blume zeigt die zwei vergold'ten Schnäbel,
„ Die ein von Amethyſt gebild'ter Vogel trägt.
„ Dort wirft ein glänzend Blatt, in Finger ausgekerbet,
„ Auf einen hellen Bach den grünen Widerſchein;
„ Der Blumen zarter Schnee, den matter Purpur färbet,
„ Schließt ein geſtreifter Stern in weiſſe Strahlen ein.
„ Smaragd und Roſen blühn auch auf zertretner Haide,
„ Und Felſen deken ſich mit einem Purpurkleide."

Es ſind Kräuter und Blumen, welche der gelehrte Dichter mit großer Kunſt und nach der Natur malet. Malt, aber ohne alle Täuſchung malet. Ich will nicht ſagen, daß, wer dieſe Kräuter und Blumen nie geſehen, ſich auch aus ſeinem Gemälde ſo gut als gar keine Vorſtellung davon machen könne. Es mag ſein, daß alle poetiſche Gemälde eine vorläufige Bekantſchaft mit ihren Gegenſtänden erfordern. Ich will auch nicht läugnen, daß demjenigen, dem eine ſolche Bekantſchaft hier zu ſtatten kömt, der Dichter nicht von einigen Theilen eine lebhaftere Idee erweken könte. Ich frage ihn nur, wie ſteht es um den Begrif des Ganzen? Wen auch dieſer lebhafter ſein ſoll, ſo müßen keine einzelne Theile darin vorſtechen, ſondern das

höhere Licht muß auf alle gleich vertheilet ſcheinen; unſere Einbildungskraft muß alle gleich ſchnell überlaufen können, um ſich das aus ihnen mit eins zuſammenzuſezen, was in der Natur mit eins geſehen wird. Iſt dieſes hier der Fall? Und iſt er es nicht, wie hat man ſagen können, „daß „die ähnlichſte Zeichnung eines Malers gegen dieſe „poetiſche Schilderung ganz matt und düſter ſein „würde?“ 1) Sie bleibet unendlich unter dem, was Linien und Farben auf der Fläche ausdrüken können, und der Kunſtrichter, der ihr dieſes übertriebene Lob ertheilet, muß ſie aus einem ganz falſchen Geſichtspunkte betrachtet haben; er muß mehr auf die fremden Zieraten, die der Dichter darein verwebet hat, auf die Erhöhung über das vegetative Leben, auf die Entwikelung der inneren Vollkommenheiten, welchen die äuſſere Schönheit nur zur Schale dienet, als auf dieſe Schönheit ſelbſt, und auf den Grad der Lebhaftigkeit und Ähnlichkeit des Bildes, welches uns der Maler und welches uns der Dichter davon gewähren kañ, geſehen haben. Gleichwohl kömt es hier lediglich nur auf das leztere an, und wer da ſagt, daß die bloßen Zeilen:

Der Blumen helles Gold, in Strahlen umgebogen,
Thürmt ſich am Stengel auf, und krönt ſein grau Gewand;
Der Blätter glattes Weiß, mit tiefem Grün durchzogen,
Strahlt von dem bunten Bliz von feuchtem Diamant —

daß dieſe Zeilen in Anſehung ihres Eindruks mit

1) Breitingers kritiſche Dichtkunſt. Th. 2. S. 807.

der Nachahmung eines Huyſum wetteifern können, muß ſeine Empfindung nie befragt haben, oder ſie vorſezlich verläugnen wollen. Sie mögen ſich, weñ man die Blume ſelbſt in der Hand hat, ſehr ſchön dagegen recitiren laſſen; nur vor ſich allein ſagen ſie wenig oder nichts. Ich höre in jedem Worte den arbeitenden Dichter, aber das Ding ſelbſt bin ich weit entfernt zu ſehen.

Nochmals alſo: ich ſpreche nicht der Rede überhaupt das Vermögen ab, ein körperliches Ganze nach ſeinen Theilen zu ſchildern; ſie kañ es, weil ihre Zeichen, ob ſie ſchon auf einander folgen, dennoch willkürliche Zeichen ſind: ſondern ich ſpreche es der Rede als dem Mittel der Poeſie ab, weil dergleichen wörtlichen Schilderungen der Körper, das Täuſchende, gebricht, worauf die Poeſie vornehmlich gehet; und dieſes Täuſchende, ſage ich, muß ihnen darum gebrechen, weil das Coexiſtirende des Körpers mit dem Conſecutiven der Rede dabei in Colliſion kömt, und indem jenes in dieſes aufgelöſet wird, uns die Zergliederung des Ganzen in ſeine Theile zwar erleichtert, aber die endliche Wiederzuſammenſezung dieſer Theile in das Ganze ungemein ſchwer, und nicht ſelten unmöglich gemacht wird.

Überall, wo es daher auf das Täuſchende nicht ankömt, wo man nur mit dem Verſtande ſeiner Leſer zu thun hat, und nur auf deutliche und ſo viel möglich vollſtändige Begriffe gehet: können dieſe aus der Poeſie ausgeſchloſſene Schilderungen der Körper gar wohl Plaz haben, und nicht allein der Proſaiſt, ſondern auch der dogmatiſche Dichter, (deñ da, wo er dogmatiſiret, iſt er kein Dichter,) können ſich ihrer mit vielem Nuzen bedienen. So ſchildert z. E. Virgil in ſeinem Gedichte vom Landbau eine zur Zucht tüchtige Kuh:

Optuma torvae
Forma bovis, cui turpe caput, cui plurima cervix,
Et crurum tenus a mento palearia pendent;
Tum longo nullus lateri modus; omnia magna;
Pes etiam, et camuris hirtae sub cornibus aures.
Nec mihi displiceat maculis insignis et albo,
Aut juga detrectans, interdumque aspera cornu,
Et faciem tauro propior, quaeque ardua tota,
Et gradiens ima verrit vestigia cauda.

Oder ein ſchönes Füllen:

Illi ardua cervix,
Argutumque caput, brevis alvus, obesaque terga;
Luxuriatque toris animosum pectus etc. 1)

Deñ wer ſieht nicht, daß dem Dichter hier mehr an der Auseinanderſezung der Theile, als an dem Ganzen gelegen geweſen? Er will uns die Keñzeichen einer tüchtigen Kuh, eines ſchönen Füllens zuzählen, um uns in den Stand zu ſezen, nachdem wir deren mehrere oder wenigere antreffen, von der Güte der einen oder des andern urtheilen zu können; ob ſich aber alle dieſe Keñzeichen in ein lebhaftes Bild leicht zuſammen faſſen laſſen, oder nicht, das koñte ihm ſehr gleichgültig ſein.

Auſſer dieſem Gebrauche ſind die ausführlichen Gemälde körperlicher Gegenſtände, ohne den oben erwähnten homeriſchen Kunſtgrif, das Coexiſtirende derſelben in ein wirkliches Succeſſives zu verwandeln, jederzeit von den feinſten Richtern für ein froſtiges Spielwerk erkañt worden, zu welchem wenig oder gar kein Genie gehöret. Weñ der poetiſche Stümper, ſagt Horaz, nicht weiter kañ, ſo fängt er an, einen Altar, einen durch anmuthige

1) Georg. L. 3. v. 51. et 79.

Fluren ſich ſchlängelnden Bach, einen rauſchenden Strom, einen Regenbogen zu malen:

Lucus et ara Dianae,
Et properantis aquae per amoenos ambitus agros.
Aut flumen Rhenum, aut pluvius describitur arcus. 1)

Der mañliche Pope ſahe auf die maleriſchen Verſuche ſeiner poetiſchen Kindheit mit großer Geringſchäzung zurük. Er verlangte ausdrüklich, daß, wer den Namen eines Dichters nicht unwürdig führen wolle, der Schilderungsſucht ſo früh wie möglich entſagen müße, und erklärte ein blos malendes Gedicht für ein „Gaſtgebot auf lauter Brü„hen.“ 2) Von dem Herrn von Kleiſt kañ ich verſi-

1) Ad Pis. v. 16.

2) Prologue to the Satires, v. 340.
That not in Fancy's maze he wander'd long
But stoop'd to Truth, and moraliz'd his song.
Ib. v. 148.
— — who could take offence,
While pure Description held the place of Sence?
Die Anmerkung, welche Warburton über die lezte Stelle macht, kañ für eine authentiſche Erklärung des Dichters ſelbſt gelten. He uses pure equivocally, to signify either chaste or empty; and has given in this line what he esteemed the true character of descriptive Poetry, as it is called. A composition, in his opinion, as absud as a feast made up of sauces. The use of a pictoresque imagination is to brighten and adorn good sense; so that to employ it only in Description, is like childrens delighting in a prism for the sake af its gaudy colours; which when frugally managed, and artifully disposed, might be made to represent and illustrate the noblest objects in nature. Sowohl der Dichter als Comentator ſcheinen zwar die Sache mehr auf der moraliſchen, als kunſtmäßigen Seite betrachtet zu haben. Doch deſto beſſer, daß ſie von der einen eben ſo nichtig als von der andern erſcheinet.

chern, daſs er ſich auf ſeinen Frühling das wenigſte einbildete. Hätte er länger gelebt, ſo würde er ihm eine ganz andere Geſtalt gegeben haben. Er dachte darauf, einen Plan hinein zu legen, und ſañ auf Mittel, wie er die Menge von Bildern, die er aus dem unendlichen Raume der verjüngten Schöpfung, auf Gerathewohl, bald hier bald da, geriſſen zu haben ſchien, in einer natürlichen Ordnung vor ſeinen Augen entſtehen und auf einander folgen laſſen wolle. Er würde zugleich das gethan haben, was Marmontel, ohne Zweifel mit auf Veranlaſſung ſeiner Eklogen, mehrern deutſchen Dichtern gerathen hat; er würde aus einer, mit Empfindungen nur ſparſam durchwebten Reihe von Bildern, eine mit Bildern nur ſparſam durchflochtene Folge von Empfindungen gemacht haben. 1)

18.

Und dennoch ſollte ſelbſt Homer in dieſe froſtigen Ausmalungen körperlicher Gegenſtände verfallen ſein? —

Ich will hoffen, daſs es nur ſehr wenige Stellen ſind, auf die man ſich deſsfalls berufen kañ; und ich bin verſichert, daſs auch dieſe wenige Stellen von der Art ſind, daſs ſie die Regel, von der

1) Poëtique Françoiſe, T. 2. p. 501. J'écrivois ces reflexions avant que les eſſais des Allemands dans ce genre (l'Eclogue) fuſſent connus parmi nous. Ils ont exécuté ce que j'avois conçu; et s'ils parviennent à donner plus au moral et moins au détail des peintures phyſiques, ils excelleront dans ce genre, plus riche, plus vaſte, plus fécond, et infiniment plus naturel et plus moral que celui de la galanterie champêtre.

ſie eine Ausnahme zu ſein ſcheinen, vielmehr beſtä-
tigen.

Es bleibt dabei: die Zeitfolge iſt das Gebiet des Dichters, ſo wie der Raum das Gebiet des Malers.

Zwei nothwendig entfernte Zeitpunkte in ein und eben daſſelbe Gemälde bringen, ſo wie Fr. Mazzuoli den Raub der ſabiniſchen Jungfrauen, und derſelben Ausſöhnung ihrer Ehemänner mit ihren Anverwandten; oder wie Titian die ganze Geſchichte des verlornen Sohnes, ſein liederliches Leben und ſein Elend und ſeine Reue: heißt ein Eingrif des Malers in das Gebiet des Dichters, den der gute Geſchmak nie billigen wird.

Mehrere Theile oder Dinge, die ich nothwendig in der Natur auf einmal überſehen muß, weñ ſie ein Ganzes hervorbringen ſollen, dem Leſer nach und nach zuzählen, um ihm dadurch ein Bild von dem Ganzen machen zu wollen: heißt ein Eingrif des Dichters in das Gebiet des Malers, wobei der Dichter viel Imagination ohne allen Nuzen verſchwendet.

Doch, ſo wie zwei billige freundſchaftliche Nachbarn zwar nicht verſtatten, daß ſich einer in des andern innerſtem Reiche ungeziemende Freiheiten herausnehme, wohl aber auf den äußerſten Gränzen eine wechſelſeitige Nachſicht herſchen laſſen, welche die kleinen Eingriffe, die der eine in des andern Gerechtſame in der Geſchwindigkeit ſich durch ſeine Umſtände zu thun genöthiget ſiehet, friedlich von beiden Theilen compenſiret: ſo auch die Malerei und Poeſie.

Ich will in dieſer Abſicht nicht anführen, daß in großen hiſtoriſchen Gemälden der einzige Augenblik faſt immer um etwas erweitert iſt, und daß ſich vielleicht kein einziges an Figuren ſehr reiches Stük findet, in welchem jede Figur vollkommen die Bewegung und Stellung hat, die ſie in dem Augenblike

der Haupthandlung haben ſollte; die eine hat eine etwas frühere, die andere eine etwas ſpätere. Es iſt dieſes eine Freiheit, die der Meiſter durch gewiſſe Feinheiten in der Anordnung rechtfertigen muß, durch die Verwendung oder Entfernung ſeiner Perſonen, die ihnen an dem, was vorgehet, einen mehr oder weniger augenbliklichen Antheil zu nehmen erlaubet. Ich will mich blos einer Anmerkung bedienen, welche Herr Mengs über die Draperie des Raphaels macht. 1) „Alle Falten, ſagt er, „haben bei ihm ihre Urſachen, es ſei durch ihr eigen Gewichte, oder durch die Ziehung der Glieder. „Manchmal ſiehet man in ihnen, wie ſie vorher „geweſen; Raphael hat auch ſogar in dieſem Bedeutung geſucht. Man ſiehet an den Falten, ob „ein Bein oder Arm vor dieſer Regung, vor oder „hinten geſtanden, ob das Glied von Krümme zur „Ausſtrekung gegangen, oder gehet, oder ob es „ausgeſtrekt geweſen, und ſich krüm̃te.“ Es iſt unſtreitig, daß der Künſtler in dieſem Falle zwei verſchiedene Augenblike in einen einzigen zuſammen bringt. Deñ da dem Fuße, welcher hinten geſtanden, und ſich vor bewegt, der Theil des Gewandes, welches auf ihm liegt, unmittelbar folget, das Gewand wäre deñ von ſehr ſteifem Zeuge, der aber eben darum zur Malerei ganz unbequem iſt: ſo gibt es keinen Augenblik, in welchem das Gewand im geringſten eine andere Falte machte, als es der jezige Stand des Gliedes erfordert; ſondern läßt man es eine andere Falte machen, ſo iſt es der vorige Augenblik des Gewandes und der jezige des Gliedes. Deſſen ungeachtet, wer wird es mit dem Artiſten ſo genau nehmen, der ſeinen Vortheil dabei findet, uns dieſe beiden Augenblike zugleich zu zeigen? Wer

1) Gedanken über die Schönheit und über den Geſchmak in der Malerei, S. 69.

wird ihn nicht vielmehr rühmen, daß er den Verſtand und das Herz gehabt hat, einen ſolchen geringen Fehler zu begehen, um eine größere Vollkommenheit des Ausdruks zu erreichen?

Gleiche Nachſicht verdient der Dichter. Seine fortſchreitende Nachahmung erlaubet ihm eigentlich, auf einmal nur eine einzige Seite, eine einzige Eigenſchaft ſeiner körperlichen Gegenſtände, zu berühren. Aber weñ die glükliche Einrichtung ſeiner Sprache ihm dieſes mit einem einzigen Worte zu thun verſtattet; warum ſollte er nicht auch dañ und wañ ein zweites ſolches Wort hinzufügen dürfen? Warum nicht auch, weñ es die Mühe verlohnet, ein drittes? Oder wohl ein viertes? Ich habe geſagt, dem Homer ſei z. E. ein Schif, entweder nur das ſchwarze Schif, oder das hohle Schif, oder das ſchnelle Schif, höchſtens das wohlberuderte ſchwarze Schif. Zu verſtehen von ſeiner Manier überhaupt. Hier und da findet ſich eine Stelle, wo er das dritte malende Epitheton hinzuſezet: Καμπυλα κυκλα, χαλκεα, οκτακνημα, [1]) runde, eherne, achtſpeichigte Räder. Auch das vierte: ασπιδα παντοσ' εϊσην, καλην, χαλκειην, εξηλατον, [2]) ein überall glattes, ſchönes, ehernes, getriebenes Schild. Wer wird ihn darum tadeln? Wer wird ihm dieſe kleine Üpigkeit nicht vielmehr Dank wiſſen, weñ er empfindet, welche gute Wirkung ſie an wenigen ſchiklichen Stellen haben kañ?

Des Dichters ſowohl als des Malers eigentliche Rechtfertigung hierüber will ich aber nicht aus dem vorangeſchikten Gleichniſſe von zwei freundſchaftlichen Nachbarn hergeleitet wiſſen. Ein bloßes Gleichniß beweiſet und rechtfertiget nichts. Sondern dieſes muß ſie rechtfertigen: ſo wie dort bei dem Maler

1) Ιλ. ε. v. 722. 2) Ιλ. μ. v. 294.

die zwei verſchiedenen Augenblike ſo nahe und unmittelbar an einander gränzen, daß ſie ohne Anſtoß für einen einzigen gelten können; ſo folgen auch hier bei dem Dichter die mehrern Züge für die verſchiedenen Theile und Eigenſchaften im Raume in einer ſolchen gedrängten Kürze ſo ſchnell auf einander, daß wir ſie alle auf einmal zu hören glauben.

Und hierin, ſage ich, kömt dem Homer ſeine vortrefliche Sprache ungemein zu ſtatten. Sie läßt ihm nicht allein alle mögliche Freiheit in Häufung und Zuſammenſezung der Beiwörter, ſondern ſie hat auch für dieſe gehäuften Beiwörter eine ſo glükliche Ordnung, daß der nachtheiligen Suſpenſion ihrer Beziehung dadurch abgeholfen wird. An einer oder mehrern dieſer Bequemlichkeiten fehlt es den neuern Sprachen durchgängig. Diejenigen, als die franzöſiſche, welche z. E. jenes: καμπυλα κυκλα, χαλκεα, οκτακνημα, umſchreiben müßen: „die runden Räder, welche von Erz waren, und „acht Speichen hatten,“ drüken den Siñ aus, aber vernichten das Gemälde. Gleichwohl iſt der Siñ hier nichts, und das Gemälde alles; und jener ohne dieſes macht den lebhafteſten Dichter zum langweiligſten Schwäzer. Ein Schikſal, das den guten Homer unter der Feder der gewiſſenhaften Frau Dacier oft betroffen hat. Unſere deutſche Sprache hingegen kañ zwar die homeriſchen Beiwörter meiſtens in eben ſo kurze gleichgeltende Beiwörter verwandeln, aber die vortheilhafte Ordnung derſelben kañ ſie der griechiſchen nicht nachmachen. Wir ſagen zwar, „die runden, ehernen, „achtſpeichigten“ — aber „Räder“ ſchlept hinten nach. Wer empfindet nicht, daß drei verſchiedene Prädicate, ehe wir das Subject erfahren, nur ein ſchwankes, verwirrtes Bild machen können? Der Grieche verbindet das Subject gleich mit dem

erſten Prädicate, und läßt die andern nachfolgen; er ſagt: „runde Räder, eherne, achtſpeichigte.“ So wiſſen wir mit eins, wovon er redet, und werden, der natürlichen Ordnung des Denkens gemäß, erſt mit dem Dinge, und dañ mit ſeinen Zufälligkeiten bekañt. Dieſen Vortheil hat unſere Sprache nicht. Oder ſoll ich ſagen, ſie hat ihn, und kañ ihn nur ſelten ohne Zweideutigkeit nuzen? Beides iſt eins. Deñ weñ wir Beiwörter hintennach ſezen wollen, ſo müßen ſie im statu absoluto ſtehen; wir müßen ſagen: runde Räder, ehern und achtſpeichigt. Allein in dieſem statu kommen unſere Adjectiva völlig mit den Adverbiis überein, und müßen, weñ man ſie als ſolche zu dem nächſten Zeitworte, das von dem Dinge prädiciret wird, ziehet, nicht ſelten einen ganz falſchen, allezeit aber einen ſehr ſchielenden Siñ verurſachen.

Doch ich halte mich bei Kleinigkeiten auf, und ſcheine das Schild vergeſſen zu wollen; das Schild des Achilles: dieſes berühmte Gemälde, in deſſen Rükſicht vornehmlich Homer vor Alters als ein Lehrer der Malerei [1]) betrachtet wurde. Ein Schild, wird man ſagen, iſt doch wohl ein einzelner körperlicher Gegenſtand, deſſen Beſchreibung nach ſeinen Theilen neben einander dem Dichter nicht vergönnet ſein ſoll? Und dieſes Schild hat Homer, in mehr als hundert prächtigen Verſen, nach ſeiner Materie, nach ſeiner Form, nach allen Figuren, welche die ungeheure Fläche deſſelben füllten, ſo umſtändlich, ſo genau beſchrieben, daß es neuern Künſtlern nicht ſchwer gefallen, eine in allen Stüken übereinſtimmende Zeichnung darnach zu machen.

Ich antworte auf dieſen beſondern Einwurf —

1) Dionysius Halicarn. in Vita Homeri apud Th. Gale, in Opusc. Mythol. p. 401.

daß ich bereits darauf geantwortet habe. Homer malet nämlich das Schild nicht als ein fertiges, vollendetes, ſondern als ein werdendes Schild. Er hat alſo auch hier ſich des geprieſenen Kunſtgriffes bedienet, das Coexiſtirende ſeines Vorwurfs in ein Conſecutives zu verwandeln, und dadurch aus der langweiligen Malerei eines Körpers das lebendige Gemälde einer Handlung zu machen. Wir ſehen nicht das Schild, ſondern den göttlichen Meiſter, wie er das Schild verfertiget. Er tritt mit Hammer und Zange vor ſeinen Amboß, und nachdem er die Platten aus dem gröbſten geſchmiedet, ſchwellen die Bilder, die er zu deſſen Auszierung beſtimmet, vor unſern Augen, eines nach dem andern, unter ſeinen feinern Schlägen aus dem Erze hervor. Ehe verlieren wir ihn nicht wieder aus dem Geſichte, bis alles fertig iſt. Nun iſt es fertig, und wir erſtaunen über das Werk, aber mit dem gläubigen Erſtaunen eines Augenzeugen, der es machen ſehen.

Dieſes läßt ſich von dem Schilde des Äneas beim Virgil nicht ſagen. Der römiſche Dichter empfand entweder die Feinheit ſeines Muſters hier nicht, oder die Dinge, die er auf ſein Schild bringen wollte, ſchienen ihm von der Art zu ſein, daß ſie die Ausführung vor unſern Augen nicht wohl verſtatteten. Es waren Prophezeiungen, von welchen es freilich unſchiklich geweſen wäre, weñ ſie der Gott in unſerer Gegenwart eben ſo deutlich geäuſſert hätte, als ſie der Dichter hernach ausleget. Prophezeiungen, als Prophezeiungen, verlangen eine dunkle Sprache, in welche die eigentlichen Namen der Perſonen aus der Zukunft, die ſie betreffen, nicht paſſen. Gleichwohl lag an dieſen wahrhaften Namen, allem Anſehen nach, dem Dichter und Hofmanne hier

das Meiſte. [1]) Weñ ihn aber dieſes entſchuldiget, ſo hebt es darum nicht auch die üble Wir-

1) Ich finde, daß Servius dem Virgil eine andere Entſchuldigung leihet. Deñ auch Servius hat den Unterſchied, der zwiſchen beiden Schilden iſt, bemerkt: Sane interest inter hunc et Homeri clypeum: illic enim singula dum fiunt narrantur; hic vero perfecto opere noscuntur: nam et hic arma prius accipit Aeneas, quam spectaret; ibi postquam omnia narrata sunt, sic a Thetide deferuntur ad Achillem. (ad v. 625. L. 8. Aen.) Und warum dieſes? Darum, meinet Servius, weil auf dem Schilde des Äneas nicht blos die wenigen Begebenheiten, die der Dichter anführet, ſondern:

Genus omne futurae
Stirpis ab Ascanio, pugnataque in ordine bella,

abgebildet waren. Wie wäre es alſo möglich geweſen, daß mit eben der Geſchwindigkeit, in welcher Vulcan das Schild arbeiten mußte, der Dichter die ganze lange Reihe von Nachkommen hätte namhaft machen, und alle von ihnen nach der Ordnung geführte Kriege hätte erwähnen können? Dieſes iſt der Verſtand der etwas dunkeln Worte des Servius: Opportune ergo Virgilius, quia non videtur simul et narrationis celeritas potuisse connecti, et opus tam velociter expediri, ut ad verbum posset occurrere. Da Virgil nur etwas weniges von dem non enarrabili texto clypei beibringen koñte, ſo koñte er es nicht während der Arbeit des Vulcanus ſelbſt thun; ſondern er mußte es verſparen, bis alles fertig war. Ich wünſchte für den Virgil ſehr, dieſes Raiſonnement des Servius wäre ganz ohne Grund; meine Entſchuldigung würde ihm weit rühmlicher ſein. Deñ wer hieß ihm die ganze römiſche Geſchichte auf ein Schild bringen? Mit wenig Gemälden machte Homer ſein Schild zu einem Inbegriffe von allem, was in der Welt vorgehet. Scheinet es nicht, als ob Virgil, da er den Griechen nicht in den Vorwürfen und in der Ausführung der Gemälde übertreffen kön-

kung auf, welche ſeine Abweichung von dem homeriſchen Wege hat. Leſer von einem feinern Geſchmake werden mir Recht geben. Die Anſtalten, welche Vulcan zu ſeiner Arbeit macht, ſind bei dem Virgil eben die, welche ihn Homer machen läßt. Aber anſtatt daß wir bei dem Homer nicht blos die Anſtalten zur Arbeit, ſondern auch die Arbeit ſelbſt zu ſehen bekommen, läßt Virgil, nachdem er uns nur den geſchäftigen Gott mit ſeinen Cyklopen überhaupt gezeiget,

Ingentem clypeum informant.
Alii ventosis follibus auras
Accipiunt, redduntque; alii stridentia tingunt
Aera lacu; gemit impositis incudibus antrum.
Illi inter sese multa vi brachia tollunt
In numerum, versantque tenaci forcipe massam; 1)

den Vorhang auf einmal niederfallen, und verſezt uns in eine ganz andere Scene, von da er uns allmählig in das Thal bringt, in welchem die Venus mit den indeß fertig gewordenen Waffen bei dem Äneas anlangt. Sie lehnet ſie an den Stam̃ einer Eiche, und nachdem ſie der Held genug begaffet, und beſtaunet, und betaſtet, und verſuchet, hebt ſich die Beſchreibung, oder das Gemälde des Schildes an, welches durch das ewige: „Hier iſt, und da iſt; nahe dabei ſtehet, „und nicht weit davon ſiehet man“ — ſo kalt und langweilig wird, daß alle der poetiſche Schmuk, den ihm ein Virgil geben koñte, nöthig war, um es uns nicht unerträglich finden zu laſſen. Da dieſes Gemälde hiernächſt nicht Äneas macht, als

nen, ihn wenigſtens in der Anzahl derſelben übertreffen wollen? Und was wäre kindiſcher geweſen?

1) Aen. L. 8. 447 — 452.

welcher ſich an den bloßen Figuren ergözet, und von der Bedeutung derſelben nichts weiß,

Rerumque ignarus imagine gaudet;

auch nicht Venus, ob ſie ſchon von den künftigen Schikſalen ihrer lieben Enkel vermuthlich eben ſo viel wiſſen mußte, als der gutwillige Ehemañ; ſondern da es aus dem eigenen Munde des Dichters köm̃t: ſo bleibet die Handlung offenbar während demſelben ſtehen. Keine einzige von ſeinen Perſonen nim̃t daran Theil; es hat auch auf das Folgende nicht den geringſten Einfluß, ob auf dem Schilde dieſes, oder etwas anders, vorgeſtellet iſt; der wizige Hofmañ leuchtet überall durch, der mit allerlei ſchmeichelhaften Anſpielungen ſeine Materie aufſtuzet, aber nicht das große Genie, das ſich auf die eigene innere Stärke ſeines Werks verläßt, und alle äuſſere Mittel, intereſſant zu werden, verachtet. Das Schild des Äneas iſt folglich ein wahres Einſchiebſel, einzig und allein beſtim̃t, dem Nationalſtolze der Römer zu ſchmeicheln; ein fremdes Bächlein, das der Dichter in ſeinen Strom leitet, um ihn etwas reger zu machen. Das Schild des Achilles hingegen iſt Zuwachs des eigenen fruchtbaren Bodens; deñ ein Schild mußte gemacht werden, und da das Nothwendige aus der Hand der Gottheit nie ohne Anmuth köm̃t, ſo mußte das Schild auch Verzierungen haben. Aber die Kunſt war, dieſe Verzierungen als bloße Verzierungen zu behandeln, ſie in den Stof einzuweben, um ſie uns nur bei Gelegenheit des Stoffes zu zeigen; und dieſes ließ ſich allein in der Manier des Homers thun. Homer läßt den Vulcan Zieraten künſteln, weil und indem er ein Schild machen ſoll, das ſeiner wür-

dig iſt. Virgil hingegen ſcheinet ihn das Schild wegen der Zieraten machen zu laſſen, da er die Zieraten für wichtig genug hält, um ſie beſonders zu beſchreiben, nachdem das Schild lange fertig iſt.

19.

Die Einwürfe, welche der ältere Scaliger, Perrault, Terraſſon und andere gegen das Schild des Homers machen, ſind bekañt. Eben ſo bekañt iſt das, was Dacier, Boivin und Pope darauf antworten. Mich dünkt aber, daß dieſe leztern ſich manchmal zu weit einlaſſen, und in Zuverſicht auf ihre gute Sache, Dinge behaupten, die eben ſo unrichtig ſind, als wenig ſie zur Rechtfertigung des Dichters beitragen.

Um dem Haupteinwurfe zu begegnen, daß Homer das Schild mit einer Menge Figuren anfülle, die auf dem Umfange deſſelben unmöglich Raum haben kõnten, unternahm Boivin, es mit Bemerkung der erforderlichen Maße, zeichnen zu laſſen. Sein Einfall mit den verſchiedenen concentriſchen Cirkeln iſt ſehr ſiñreich, obſchon die Worte des Dichters nicht den geringſten Anlaß dazu geben, auch ſich ſonſt keine Spur findet, daß die Alten auf dieſe Art abgetheilte Schilder gehabt haben. Da es Homer ſelbſt σακος παντοσε δεδαιδαλμενον, ein auf allen Seiten künſtlich ausgearbeitetes Schild nennet, ſo würde ich lieber, um mehr Raum auszuſparen, die concave Fläche mit zu Hülfe genommen haben; deñ es iſt bekañt, daß die alten Künſtler dieſe nicht leer ließen, wie das Schild der Minerva vom Phidias beweiſet. 1)

1) Scuto ejus, in quo Amazonum praelium caelavit intumescente ambitu parmae; ejusdem concava

Doch, nicht genug, daß ſich Boivin dieſes Vortheils nicht bedienen wollte; er vermehrte auch ohne Noth die Vorſtellungen ſelbſt, denen er auf dem ſonach um die Hälfte verringerten Raume Plaz verſchaffen mußte, indem er das, was bei dem Dichter offenbar nur ein einziges Bild iſt, in zwei bis drei beſondere Bilder zertheilte. Ich weiß wohl, was ihn dazu bewog; aber es hätte ihn nicht bewegen ſollen: ſondern, anſtatt daß er ſich bemühte, den Forderungen ſeiner Gegner ein Genüge zu leiſten, hätte er ihnen zeigen ſollen, daß ihre Forderungen unrechtmäßig wären.

Ich werde mich an einem Beiſpiele faßlicher erklären können. Weñ Homer von der einen Stadt ſagt: 1)

Λαοι δ' ειν αγορῃ εσαν αθροοι· ενθα δε νεικος
Ωρωρει· δυο δ' ανδρες ενεικεον εἱνεκα ποινης
Ανδρος αποφθιμενȣ· ὁ μεν ευχετο παντ' αποδȣναι,
Δημῳ πιφαυσκων· ὁ δ' αναινετο μηδεν ἑλεσθαι.
Αμφω δ' ἱεσθην επι ιςορι πειραρ ἑλεσθαι.
Λαοι δ' αμφοτεροισιν επηπυον, αμφις αρωγοι·
Κηρυκες δ' αρα λαον ερητυον· οἱ δε γεροντες
Εἱατ' επι ξεςοισι λιθοις, ἱερῳ ενι κυκλῳ·
Σκηπτρα δε κηρυκων εν χερσ' εχον ηεροφωνων·
Τοισιν επειτ' ηϊσσον, αμοιβηδις δε δικαζον.
Κειτο δ' αρ' εν μεσσοισι δυω χρυσοιο ταλαντα, —

ſo glaube ich, hat er nicht mehr als ein einziges Gemälde angeben wollen: das Gemälde eines öffentlichen Rechtshandels über die ſtreitige Erlegung einer anſehnlichen Geldbuße für einen verübten Todtſchlag. Der Künſtler, der dieſen Vor-

parte Deorum et Gigantum dimicationem. Plin. L. 34. sect. 4.

1) Iλ. σ. v. 497 — 508.

wurf ausführen ſoll, kan̄ ſich auf einmal nicht mehr als einen einzigen Augenblik deſſelben zu Nuze machen; entweder den Augenblik der Anklage, oder der Abhörung der Zeugen, oder des Urtheilsſpruches, oder welchen er ſonſt, vor oder nach oder zwiſchen dieſen Augenbliken, für den bequemſten hält. Dieſen einzigen Augenblik macht er ſo prägnant wie möglich, und führt ihn mit allen den Täuſchungen aus, welche die Kunſt in Darſtellung ſichtbarer Gegenſtände vor der Poeſie voraus hat. Von dieſer Seite aber unendlich zurükgelaſſen, was kan̄ der Dichter, der eben dieſen Vorwurf mit Worten malen ſoll, und nicht gänzlich verunglüken will, anders thun, als daß er ſich gleichfalls ſeiner eigentümlichen Vortheile bedienet? Und welches ſind dieſe? Die Freiheit, ſich ſowohl über das Vergangene als über das Folgende des einzigen Augenblikes in dem Kunſtwerke auszubreiten, und das Vermögen, ſonach uns nicht allein das zu zeigen, was uns der Künſtler zeiget, ſondern auch das, was uns dieſer nur kan̄ errathen laſſen. Durch dieſe Freiheit, durch dieſes Vermögen allein, köm̄t der Dichter dem Künſtler wieder bei, und ihre Werke werden einander alsdan̄ am ähnlichſten, wen̄ die Wirkung derſelben gleich lebhaft iſt; nicht aber, wen̄ das eine der Seele durch das Ohr nicht mehr oder weniger beibringet, als das andere dem Auge darſtellen kan̄. Nach dieſem Grundſaze hätte Boivin die Stelle des Homer beurtheilen ſollen, und er würde nicht ſo viel beſondere Gemälde daraus gemacht haben, als verſchiedene Zeitpunkte er darin zu bemerken glaubte. Es iſt wahr, es kon̄te nicht wohl alles, was Homer ſagt, in einem einzigen Gemälde verbunden ſein; die Beſchuldigung und Abläugnung, die Darſtellung der

Zeugen und der Zuruf des getheilten Volkes, das Beſtreben der Herolde, den Tumult zu ſtillen, und die Äuſſerungen der Schiedsrichter, ſind Dinge, die auf einander folgen, und nicht neben einander beſtehen können. Doch was, um mich mit der Schule auszudrüken, nicht actu in dem Gemälde enthalten war, das lag virtute darin; und die einzige wahre Art, ein materielles Gemälde mit Worten nachzuſchildern, iſt die, daß man das leztere mit dem wirklich Sichtbaren verbindet, und ſich nicht in den Schranken der Kunſt hält, innerhalb welchen der Dichter zwar die Data zu einem Gemälde herzählen, aber nimmermehr ein Gemälde ſelbſt hervorbringen kañ.

Gleicherweiſe zertheilt Boivin das Gemälde der belagerten Stadt [1]) in drei verſchiedene Gemälde. Er hätte es eben ſowohl in zwölfe theilen können, als in drei. Deñ da er den Geiſt des Dichters einmal nicht faßte, und von ihm verlangte, daß er den Einheiten des materiellen Gemäldes ſich unterwerfen müße: ſo hätte er weit mehr Übertretungen dieſer Einheiten finden können, daß es faſt nöthig geweſen wäre, jedem beſondern Zuge des Dichters ein beſonderes Feld auf dem Schilde zu beſtimmen. Meines Erachtens aber hat Homer überhaupt nicht mehr als zehn verſchiedene Gemälde auf dem ganzen Schilde; deren jedes er mit einem εν μεν ετευξε, oder εν δε ποιησε, oder εν δ' ετιθει, oder εν δε ποικιλλε Αμφιγυηεις anfängt. [2]) Wo dieſe Eingangsworte

1) v. 509 — 580.

2) Das erſte fängt an mit der 483 Zeile, und gehet bis zur 489; das zweite von 490 — 509; das dritte von 510 — 540; das vierte von 541 — 549; das fünfte von 550 — 560; das ſechſte von 561 — 572; das ſiebente von 573 — 586; das achte von 587 — 589; das neunte von 590 — 605; und das zehnte von

nicht ſtehen, hat man kein Recht, ein beſonderes Gemälde anzunehmen; im Gegentheil muß alles, was ſie verbinden, als ein einziges betrachtet werden, dem nur blos die willkürliche Concentration in einen einzigen Zeitpunkt mangelt, als welche der Dichter anzugeben keinesweges gehalten war. Vielmehr, hätte er ihn angegeben, hätte er ſich genau daran gehalten, hätte er nicht den geringſten Zug einfließen laſſen, der in der wirklichen Ausführung nicht damit zu verbinden wäre; mit einem Worte, wäre er ſo verfahren, wie ſeine Tadler es verlangen: es iſt wahr, ſo würden dieſe Herren an ihm nichts auszuſezen, aber in der That auch kein Menſch von Geſchmak etwas zu bewundern gefunden haben.

Pope ließ ſich die Eintheilung und Zeichnung des Boivin nicht allein gefallen, ſondern glaubte noch etwas ganz beſonders zu thun, weñ er nunmehr auch zeigte, daß ein jedes dieſer ſo zerſtükten Gemälde nach den ſtrengſten Regeln der heutiges Tages üblichen Malerei angegeben ſei. Contraſt, Perſpectiv, die drei Einheiten; alles fand er darin auf das Beſte beobachtet. Und ob er ſchon gar wohl wußte, daß zufolge guter, glaubwürdiger Zeugniſſe die Malerei zu den Zeiten des trojaniſchen Krieges noch in der Wiege geweſen: ſo mußte doch entweder Homer, vermöge ſeines göttlichen Genies, ſich nicht ſowohl an das, was die Malerei damals oder zu ſeiner Zeit leiſten koñte, gehalten, als vielmehr das errathen haben, was ſie überhaupt zu leiſten im Stande ſei; oder auch jene Zeugniſſe ſelbſt mußten

606 — 608. Blos das dritte Gemälde hat die angegebenen Eingangsworte nicht; es iſt aber aus den bei dem zweiten: εν δε δυω ποιησε πολεις, und aus der Beſchaffenheit der Sache ſelbſt, deutlich genug, daß es ein beſonderes Gemälde ſein muß.

ſo glaubwürdig nicht ſein, daß ihnen die augenſchein= liche Ausſage des künſtlichen Schildes nicht vorgezo= gen zu werden verdiene. Jenes mag annehmen, wer da will; dieſes wenigſtens wird ſich niemand überre= den laſſen, der aus der Geſchichte der Kunſt etwas mehr, als die bloßen Data der Hiſtorienſchreiber weiß. Deñ daß die Malerei zu Homers Zeiten noch in ihrer Kindheit geweſen, glaubt er nicht blos deß= wegen, weil es ein Plinius oder ſo einer ſagt, ſon= dern vornehmlich, weil er aus den Kunſtwerken, deren die Alten gedenken, urtheilet, daß ſie viele Jahrhunderte nachher noch nicht viel weiter gekom= men, und z. E. die Gemälde eines Polygnotus noch lange die Probe nicht aushalten, welche Pope die Gemälde des homeriſchen Schildes beſtehen zu kön= nen glaubt. Die zwei großen Stüke dieſes Meiſters zu Delphi, von welchen uns Pauſanias eine ſo um= ſtändliche Beſchreibung hinterlaſſen,[1]) waren offen= bar ohne alle Perſpectiv. Dieſer Theil der Kunſt iſt den Alten gänzlich abzuſprechen, und was Pope beibringt, um zu beweiſen, daß Homer ſchon einen Begrif davon gehabt habe, beweiſet weiter nichts, als daß ihm ſelbſt nur ein ſehr unvollſtändiger Be= grif davon beigewohnet.[2]) „Homer, ſagt er, kañ

1) Phocic. c. 25 — 31. — (über die Perſpective ſehe man den 9. 10. 11. und 12. der antiquariſchen Briefe Leſ= ſings.)

2) Um zu zeigen, daß dieſes nicht zu viel von Popen ge= ſagt iſt, will ich den Anfang der folgenden aus ihm angeführten Stelle (Iliad. Vol. 1. Obs. p. 61.) in der Grundſprache anführen: That he was no stran- ger to aerial Perspective, appears in his expresly marking the distance of object from object: he tells us etc. Ich ſage, hier hat Pope den Ausdruk: aerial Perspective, die Luftperſpectiv (Perspective aërienne), ganz unrichtig gebraucht, als welche mit

„ kein Fremdling in der Perſpectiv geweſen ſein, „ weil er die Entfernung eines Gegenſtandes von „ dem andern ausdrüklich angibt. Er bemerkt z. „ E. daß die Kundſchafter ein wenig weiter als „ die andern Figuren gelegen, und daß die Eiche, „ unter welcher den Schnittern das Mahl zuberei„ tet worden, bei Seite geſtanden. Was er von „ dem mit Heerden und Hütten und Ställen über„ ſäeten Thale ſagt, iſt augenſcheinlich die Beſchrei„ bung einer großen perſpectiviſchen Gegend. Ein „ allgemeiner Beweisgrund dafür kañ auch ſchon „ aus der Menge der Figuren auf dem Schilde ge„ zogen werden, die nicht alle in ihrer vollen Grö„ ße ausgedrukt werden koñten; woraus es deñ ge„ wiſſermaßen unſtreitig, daß die Kunſt, ſie nach „ der Perſpectiv zu verkleinern, damaliger Zeit „ ſchon bekañt geweſen.“ Die bloße Beobachtung der optiſchen Erfahrung, daß ein Ding in der Ferne kleiner erſcheinet, als in der Nähe, macht ein Gemälde noch lange nicht perſpectiviſch. Die Perſpectiv erfordert einen einzigen Augenpunkt, einen beſtim̃ten natürlichen Geſichtskreis, und dieſes war es, was den alten Gemälden fehlte. Die Grundfläche in den Gemälden des Polygnotus war nicht horizontal, ſondern nach hinten zu ſo gewaltig in die Höhe gezogen, daß die Figuren, welche hinter einander zu ſtehen ſcheinen ſollten, über einander zu ſtehen ſchienen. Und weñ dieſe Stellung der verſchiedenen Figuren und ihrer Grupen allgemein geweſen, wie aus den alten Basreliefs, wo die

den nach Maßgebung der Entfernung verminderten Größen gar nichts zu thun hat, ſondern unter der man lediglich die Schwächung und Abänderung der Farben nach Beſchaffenheit der Luft oder des Medii, durch welches wir ſie ſehen, verſtehet. Wer dieſen Fehler machen koñte, dem war es erlaubt, von der ganzen Sache nichts zu wiſſen.

hinterſten allezeit höher ſtehen als die vorderſten, und über ſie wegſehen, ſich ſchließen läßt: ſo iſt es natürlich, daß man ſie auch in der Beſchreibung des Homers annim̃t, und diejenigen von ſeinen Bildern, die ſich nach ſelbiger in ein Gemälde verbinden laſſen, nicht unnöthigerweiſe trennet. Die dopelte Scene der friedfertigen Stadt, durch deren Straßen der fröhliche Aufzug einer Hochzeitfeier ging, indem auf dem Markte ein wichtiger Proceß entſchieden ward, erfordert dieſem zufolge kein dopeltes Gemälde, und Homer hat es gar wohl als ein einziges denken können, indem er ſich die ganze Stadt aus einem ſo hohen Augenpunkte vorſtellte, daß er die freie Ausſicht zugleich in die Straßen und auf den Markt dadurch erhielt.

Ich bin der Meinung, daß man auf das eigentliche Perſpectiviſche in den Gemälden nur gelegentlich durch die Scenenmalerei gekommen iſt; und auch als dieſe ſchon in ihrer Vollkommenheit war, muß es noch nicht ſo leicht geweſen ſein, die Regeln derſelben auf eine einzige Fläche anzuwenden, indem ſich noch in den ſpätern Gemälden unter den Altertümern des Herculanums ſo häufige und mannigfaltige Fehler gegen die Perſpectiv finden, als man jezt kaum einem Lehrlinge vergeben würde. [1])

Doch ich entlaſſe mich der Mühe, meine zerſtreuten Anmerkungen über einen Punkt zu ſammeln, über welchen ich in des Herrn Winkelmañs verſprochener Geſchichte der Kunſt die völligſte Befriedigung zu erhalten hoffen darf. [2])

20.

Ich lenke mich vielmehr wieder in meinen Weg, weñ ein Spaziergänger anders einen Weg hat.

1) Betracht. über die Malerei, S. 185.
2) Geſchrieben im Jahr 1763.

Was ich von körperlichen Gegenſtänden überhaupt geſagt habe, das gilt von körperlichen ſchönen Gegenſtänden um ſo viel mehr.

Körperliche Schönheit entſpringt aus der übereinſtimmenden Wirkung mannigfaltiger Theile, die ſich auf einmal überſehen laſſen. Sie erfordert alſo, daß dieſe Theile neben einander liegen müßen; und da Dinge, deren Theile neben einander liegen, der eigentliche Gegenſtand der Malerei ſind, ſo kañ ſie, und nur ſie allein, körperliche Schönheit nachahmen.

Der Dichter, der die Elemente der Schönheit nur nach einander zeigen köñte, enthält ſich daher der Schilderung körperlicher Schönheit, als Schönheit, gänzlich. Er fühlt es, daß dieſe Elemente, nach einander geordnet, unmöglich die Wirkung haben können, die ſie, neben einander geordnet, haben; daß der concentrirende Blik, den wir nach ihrer Enumeration auf ſie zugleich zurük ſenden wollen, uns doch kein übereinſtimmendes Bild gewähret; daß es über die menſchliche Einbildung gehet, ſich vorzuſtellen, was dieſer Mund, und dieſe Naſe, und dieſe Augen zuſammen für einen Effect haben, weñ man ſich nicht aus der Natur oder Kunſt einer ähnlichen Compoſition ſolcher Theile erinnern kañ.

Und auch hier iſt Homer das Muſter aller Muſter. Er ſagt: Nireus war ſchön; Achilles war noch ſchöner; Helena beſaß eine göttliche Schönheit. Aber nirgends läßt er ſich in die umſtändlichere Schilderung dieſer Schönheiten ein. Gleichwohl iſt das ganze Gedicht auf die Schönheit der Helena gebauet. Wie ſehr würde ein neuerer Dichter darüber luxurirt haben!

Schon ein Conſtantinus Manaſſes wollte ſeine kahle Chronike mit einem Gemälde der Helena auszieren. Ich muß ihm für ſeinen Verſuch danken;

deñ ich wüßte wirklich nicht, wo ich ſonſt ein Exempel auftreiben ſollte, aus welchem augenſcheinlicher erhelle, wie thöricht es ſei, etwas zu wagen, das Homer ſo weislich unterlaſſen hat. Weñ ich bei ihm leſe: 1)

1) Constantinus Manasses Compend. Chron. p. 20. edit. Venet. Die Frau Dacier war mit dieſem Portrait des Manaſſes, bis auf die Tautologien, ſehr wohl zufrieden: De Helenae pulchritudine omnium optime Constantinus Manasses, nisi in eo tautologiam reprehendas. (Ad Dictyn Cretensem L. 1. c. 3. p. 5.) Sie führet nach dem Mezeriac (Comment. sur les Epitres d'Ovide, Tom. 2. p. 361.) auch die Beſchreibungen an, welche Dares Phrygius und Cedrenus von der Schönheit der Helena geben. In der erſtern kömt ein Zug vor, der ein wenig ſeltſam klingt. Dares ſagt nämlich von der Helena, ſie habe ein Mal zwiſchen den Augenbraunen gehabt: notam inter duo supercilia habentem. Das war doch wohl nichts ſchönes? Ich wollte, daß die Franzöſin ihre Meinung darüber geſagt hätte. Meines Theiles halte ich das Wort nota hier für verfälſcht, und glaube, daß Dares von dem reden wollen, was bei den Griechen μεσοφρυον, und bei den Lateinern glabella hieß. Die Augenbraunen der Helena, will er ſagen, liefen nicht zuſammen, ſondern waren durch einen kleinen Zwiſchenraum abgeſondert. Der Geſchmak der Alten war in dieſem Punkte verſchieden. Einigen gefiel ein ſolcher Zwiſchenraum, andern nicht. (Junius de Pictura Vet. L. 3. c. 9. p. 245.) Anakreon hielt die Mittelſtraße; die Augenbraunen ſeines geliebten Mädchens waren weder merklich getrennet, noch völlig in einander verwachſen; ſie verlieſen ſich ſanft in einem einzigen Punkte. Er ſagt zu dem Künſtler, welcher ſie malen ſollte (Od. 28.):

Το μεσοφρυον δε μη μοι
Διακοπτε, μητε μισγε·
Εχετω δ', ὁπως εκεινη,
Το λεληθοτως συνοφρυν
Βλεφαρων ιτυν κελαινην·

Ην ἡ γυνη περικαλλης, ευοφρυς, ευχρουστατη,
Ευπαρειος, ευπροσωπος, βοωπις, χιονοχρους,
Ἑλικοβλεφαρος, ἁβρα, χαριτων γεμον αλσος,
Λευκοβραχιων, τρυφερα, καλλος αντικρυς εμπνουν,
Το προσωπον καταλευκον, ἡ παρεια ῥοδοχρους,
Το προσωπον επιχαρι, το βλεφαρον ὡραιον,
Καλλος ανεπιτηδευτον, αβαπτιστον, αυτοχρουν,
Εβαπτε την λευκοτητα ῥοδοχρια πυρινη,
Ὡς ει τις τον ελεφαντα βαψει λαμπρα πορφυρα·
Δειρη μακρα, καταλευκος, ὁθεν εμυθουργηθη
Κυκνογενη την ευοπτον Ἑλενην χρηματιζειν·

ſo dünkt mich, ich ſehe Steine auf einen Berg wäl=

Nach der Lesart des Pauw, obſchon auch ohne ſie der Verſtand der nämliche iſt, und von Henr. Stephano nicht verfehlet worden:

Supercilii nigrantes
Discrimina nec arcus,
Confundito nec illos:
Sed junge sic ut anceps
Divortium relinquas,
Quale esse cernis ipsi.

Weñ ich aber den Siñ des Dares getroffen hätte, was müßte man wohl ſodañ, anſtatt des Wortes notam, leſen? Vielleicht moram? Deñ ſo viel iſt gewiß, daß mora nicht allein den Verlauf der Zeit, ehe etwas geſchieht, ſondern auch die Hinderung, den Zwiſchenraum von einem zum andern, bedeutet.

Ego inquieta montium jaceam mora,

wünſchet ſich der raſende Herkules beim Seneca (v. 1215.), welche Stelle Gronovius ſehr wohl erklärt: Optat se medium jacere inter duas Symplegades, illarum velut moram, impedimentum, obicem; qui eas moretur, vetet aut satis arcte conjungi, aut rursus distrahi. So heiſſen auch bei ebendemſelben Dichter lacertorum morae ſo viel als juncturae. (Schroederus ad v. 762. Thyest.)

zen, aus welchen auf der Spize deſſelben ein prächtiges Gebäude aufgeführt werden ſoll, die aber alle auf der andern Seite von ſelbſt wieder herab rollen. Was für ein Bild hinterläßt er, dieſer Schwall von Worten? Wie ſah Helena nun aus? Werden nicht, weñ tauſend Menſchen dieſes leſen, ſich alle tauſend eine eigene Vorſtellung von ihr machen?

Doch es iſt wahr, politiſche Verſe eines Mönches ſind keine Poeſie. Man höre alſo den Arioſt, weñ er ſeine bezaubernde Alcina ſchildert: 1)

Di persona era tanto ben formata,
Quanto mai finger san pittori industri:
Con bionda chioma, lunga e annodata,
Oro non è, che piu risplenda, e lustri,
Spargeasi per la guancia delicata
Misto color di rose e di ligustri.
Di terso avorio era la fronte lieta,
Che lo spazio finia con giusta meta.

1) Orlando Furioso, Cant. 7. St. 11 — 15. „Die Bil-
„dung ihrer Geſtalt war ſo reizend, als nur künſt-
„liche Maler ſie dichten können. Gegen ihr blondes,
„langes, aufgeknüpftes Haar iſt kein Gold, das
„nicht ſeinen Glanz verliere. Über ihre zarten Wan-
„gen verbreitete ſich die vermiſchte Farbe der Roſen
„und der Lilien. Ihre fröhliche Stirn, in die ge-
„hörigen Schranken geſchloſſen, war von glattem El-
„fenbein. Unter zwei ſchwarzen äuſſerſt feinen Bogen
„glänzten zwei ſchwarze Augen, oder vielmehr zwei
„leuchtende Sonnen, die mit Holdſeligkeit um ſich
„blikten und ſich langſam drehten. Rings um ſie her
„ſchien Amor zu ſpielen und zu fliegen, von da ſchien
„er ſeinen ganzen Köcher abzuſchießen, und die Her-
„zen ſichtbar zu rauben. Weiter hinab ſteigt die
„Naſe mitten durch das Geſicht, an welcher ſelbſt
„der Neid nichts zu verbeſſern findet. Unter ihr
„zeigt ſich der Mund, wie zwiſchen zwei kleinen

Sotto due negri, e sottilissimi archi
Son due negri occhi, anzi due chiari soli,
Pietosi à riguardar, à mover parchi,
Intorno à cui par ch'Amor scherzi, e voli,
E ch' indi tuta la faretra scarchi,
E che visibilmente i cori involi.
Quindi il naso par mezzo il viso scende
Che non trova l'invidia ovo l'emende.

Sotto quel sta, quasi fra due vallette,
La bocca sparsa di natio cinabro,
Quivi due filze son di perle elette,
Que chiude, ed apre un bello e dolce labro;

„Thälern, mit ſeinem eigentümlichen Zinnober be-
„dekt; hier ſtehen zwei Reihen auserleſener Perlen,
„die eine ſchöne ſanfte Lipe verſchließt und öfnet.
„Hieraus kommen die holdſeligen Worte, die jedes
„rauhe, ſchändliche Herz erweichen; hier wird jedes
„liebliche Lächeln gebildet, welches für ſich ſchon ein
„Paradies auf Erden eröfnet. Weiſſer Schnee iſt der
„ſchöne Hals, und Milch die Bruſt; der Hals
„rund, die Bruſt voll und breit. Zwei zarte, von
„Elfenbein geründete Kugeln wallen ſanft auf und
„nieder, wie die Wellen am äuſſerſten Rande des
„Ufers, weñ ein ſpielender Zephyr die See beſtrei-
„chet. Die übrigen Theile würde Argus ſelbſt nicht
„haben ſehen können. Doch war leicht zu urtheilen,
„daß das, was verſtekt lag, mit dem, was dem Au-
„ge bloß ſtand, übereinſtimme. Die Arme zeigen
„ſich in ihrer gehörigen Länge, die weiſſe Hand et-
„was länglich, und ſchmal in ihrer Breite, durch-
„aus eben, keine Ader tritt über ihre glatte Fläche.
„Am Ende dieſer herlichen Geſtalt ſieht man den
„kleinen, troknen, geründeten Fuß. Die engliſchen
„Minen, die aus dem Himmel ſtammen, kañ kein
„Schleier verbergen." — (Nach der überſezung des
Herrn Meinhardt, in dem Verſuche über den Charakter
und die Werke der beſten ital. Dicht. B. 2. S. 228.)

Quindi escon le cortesi parolette,
Da render molle ogni cor rozo e scabro;
Quivi si forma quel soave riso,
Ch' apre a sua posta in terra il paradiso.

Bianca neve è il bel collo, e'l petto latte,
Il collo è rondo, il petto colmo e largo;
Due pome acerbe, e pur d'avorio fatte.
Vengono e van, come onda al primo margo,
Quando piacevole aura il mar combatte.
Non patria l'altre parti veder Argo,
Ben si può giudicar, che corrisponde,
A quel ch' appar di suor, quel che s'asconde.

Monstran le braccia sua misura giusta,
E la candida man spesso si vide,
Lunghetta al quanto, e di larghezza angusta
Dove né nodo appar, nè vena eccede.
Si vede al fin de la persona augusta
Il breve, asciutto, e ritondetto piede.
Gli angelici sembianti nati in cielo
Non si ponno celar sotto alcun velo.

Milton ſagt bei Gelegenheit des Pandämoniums: Einige lobten das Werk, andere den Meiſter des Werks. Das Lob des einen iſt alſo nicht allezeit das Lob des andern. Ein Kunſtwerk kan̄ allen Beifall verdienen, ohne daß ſich zum Ruhme des Künſtlers viel beſonders ſagen läßt. Wiederum kan̄ ein Künſtler mit Recht unſere Bewunderung verlangen, auch wen̄ ſein Werk uns die völlige Gnüge nicht thut. Dieſes vergeſſe man nie, und es werden ſich öfters ganz widerſprechende Urtheile vergleichen laſſen. Eben wie hier. Dolce, in ſeinem Geſpräche von der Malerei, läßt den Aretino

von den angeführten Stanzen des Arioſt ein auſſerordentliches Aufheben machen; [1]) ich hingegen wähle ſie als ein Exempel eines Gemäldes ohne Gemälde. Wir haben beide Recht. Dolce bewundert darin die Keñtniſſe, welche der Dichter von der körperlichen Schönheit zu haben zeiget; ich aber ſehe blos auf die Wirkung, welche dieſe Keñtniſſe, in Worte ausgedrükt, auf meine Einbildungskraft haben können. Dolce ſchließt aus jenen Keñtniſſen, daß gute Dichter nicht minder gute Maler ſind; und ich aus dieſer Wirkung, daß ſich das, was die Maler durch Linien und Farben am beſten ausdrüken können, durch Wortgrade am ſchlechteſten ausdrüken läßt. Dolce empfiehlt die Schilderung des Arioſt allen Malern als das vollkommenſte Vorbild einer ſchönen Frau; und ich empfehle es allen Dichtern als die lehrreichſte Warnung, was einem Arioſt mißlingen müßen, nicht noch unglüklicher zu verſuchen. Es mag ſein, daß weñ Arioſt ſagt:

Di persona era tanto ben formata
Qanto mai finger san pittori industri,

er die Lehre von den Proportionen, ſo wie ſie nur immer der fleiſſigſte Künſtler in der Natur und aus den Antiken ſtudiret, vollkommen verſtanden zu haben, dadurch beweiſet. [2]) Er mag ſich immerhin, in den bloßen Worten:

1) Dialogo della Pittura, intitolato l'Aretino, Fiorenze 1735. p. 175. Se voglione i pittori senza fatica trovare un perfetto esempio di bella donna, leggano quelle stanze del Ariosto, nelle quali egli discrive mirabilmente le bellezze della Feta Alcina: e vedranno parimente quanto i buoni poeti siano ancora essi pittori.

2) Ib. Ecco, che, quanto alla proportione, l'in-

Spargeasi per la guancia delicata
Miſto color di roſe e di liguſtri,

als den vollkommenſten Coloriſten, als einen Titian, zeigen. 1) Man mag daraus, daß er das Haar der Alcina nur mit dem Golde vergleicht, nicht aber güldenes Haar nennet, noch ſo deutlich ſchließen, daß er den Gebrauch des wirklichen Goldes in der Farbengebung gemißbilliget. 2) Man mag ſogar in ſeiner herabſteigenden Naſe:

Quindi il naſo per mezzo il viſo ſcende,

das Profil jener alten griechiſchen, und von griechiſchen Künſtlern auch Römern geliebenen Naſen finden. 3) Was nuzt alle dieſe Gelehrſamkeit und Einſicht uns Leſern, die wir eine ſchöne Frau zu ſehen glauben wollen, die wir etwas von der

genioſiſſimo Arioſto aſſegna la migliore, che ſappiano formar le mani de piu eccellenti pittori, uſando queſta voce induſtri, per dinotar la diligenza, che conviene al buono artifice.

1) Ib. p. 182. Qui l'Arioſto coloriſce, e in queſto ſuo colorire dimoſtra eſſere un Titiano.

2) Ib. p. 180. Poteva l'Arioſto nella guiſa, che ha detto chioma bionda, dir chioma d'oro: ma gli parve forſe, che havrebbe havuto troppo del poetico. Da che ſi puo ritrar, che'l pittore dee imiter l'oro, e non metterlo (come fanno i miniatori) nelle ſue pitture, in modo, che ſi poſſa dire, que' capelli non ſono d'oro, ma par che riſplendano, come l'oro. Was Dolce, in dem Nachfolgenden, aus dem Athenäus anführet, iſt merkwürdig, nur daß es ſich nicht völlig ſo daſelbſt findet. Ich rede an einem andern Orte davon.

3) Ib. p. 182. Il naſo, che diſcende giu, havendo peraventura la conſiderazione a quelle forme de' naſi, che ſi veggono ne' ritratti delle belle Romane antiche.

ſanften Wallung des Geblüts dabei empfinden wollen, die deñ wirklichen Anblik der Schönheit begleitet? Weñ der Dichter weiß, aus welchen Verhältniſſen eine ſchöne Geſtalt entſpringet, wiſſen wir es darum auch? Und weñ wir es auch wüßten, läßt er uns hier dieſe Verhältniſſe ſehen? Oder erleichtert er uns auch nur im geringſten die Mühe, uns ihrer auf eine lebhafte, anſchauende Art zu erinnern? Eine Stirn, in die gehörigen Schranken geſchloſſen, la fronte,

Che lo spazio finia con giusta meta;

eine Naſe, an welcher ſelbſt der Neid nichts zu beſſern findet,

Che non trova l'invidia, ove l'emende;

eine Hand, etwas länglich und ſchmal in ihrer Breite,

Lunghetta alquanto, et di larghezza angusta:

was für ein Bild geben dieſe allgemeine Formeln? In dem Munde eines Zeichenmeiſters, der ſeine Schüler auf die Schönheiten des akademiſchen Modells aufmerkſam machen will, möchten ſie noch etwas ſagen; deñ ein Blik auf dieſes Modell, und ſie ſehen die gehörigen Schranken der fröhlichen Stirn, ſie ſehen den ſchönſten Schnitt der Naſe, die ſchmale Breite der niedlichen Hand. Aber bei dem Dichter ſehe ich nichts, und empfinde mit Verdruß die Vergeblichkeit meiner beſten Anſtrengung, etwas ſehen zu wollen.

In dieſem Punkte, in welchem Virgil dem Homer durch Nichtsthun nachahmen können, iſt auch Virgil ziemlich glüklich geweſen. Auch ſeine Dido iſt ihm weiter nichts als pulcherrima Dido.

Weñ er ja umſtändlicher etwas an ihr beſchreibet, ſo iſt es ihr reicher Puz, ihr prächtiger Aufzug:

Tandem progreditur — — —
Sidoniam picto chlamydem circumdata limbo;
Cui pharetra ex auro, crines nodantur in aurum,
Aurea purpuream ſubnectit fibula veſtem. 1)

Wollte man darum auf ihn anwenden, was jener alte Künſtler zu einem Lehrlinge ſagte, der eine ſehr geſchmükte Helena gemalt hatte: „Da du „ſie nicht ſchön malen können, haſt du ſie reich „gemalt;“ ſo würde Virgil antworten: „Es liegt „nicht an mir, daß ich ſie nicht ſchön malen „können; der Tadel trift die Schranken meiner „Kunſt; mein Lob ſei, mich innerhalb dieſer „Schranken gehalten zu haben.“

Ich darf hier die beiden Lieder des Anakreon nicht vergeſſen, in welchen er uns die Schönheit ſeines Mädchens und ſeines Bathylls zergliedert. 2) Die Wendung, die er dabei nimt, macht alles gut. Er glaubt einen Maler vor ſich zu haben, und läßt ihn unter ſeinen Augen arbeiten. So, ſagt er, mache mir das Haar, ſo die Stirn, ſo die Augen, ſo den Mund, ſo Hals und Buſen, ſo Hüft' und Hände! Was der Künſtler nur theilweiſe zuſammenſezen kañ, koñte ihm der Dichter auch nur theilweiſe vorſchreiben. Seine Abſicht iſt nicht, daß wir in dieſer mündlichen Direction des Malers die ganze Schönheit der geliebten Gegenſtände erkennen und fühlen ſollen; er ſelbſt empfindet die Unfähigkeit des wörtlichen Ausdruks, und nimt ebendaher den Ausdruk der

1) Aen. L. 4. v. 136. 2) Od. 28. 29.

Kunſt zu Hülfe, deren Täuſchung er ſo ſehr erhebet, daß das ganze Lied mehr ein Lobgedicht auf die Kunſt, als auf ſein Mädchen zu ſein ſcheinet. Er ſieht nicht das Bild, er ſieht ſie ſelbſt, und glaubt, daß es nun eben den Mund zum Reden eröfnen werde:

Απεχει· βλεπω γαρ αυτην·
Ταχα, κηρε, και λαλησεις.

Auch in der Angabe des Bathylls, iſt die Anpreiſung des ſchönen Knabens mit der Anpreiſung der Kunſt und des Künſtlers ſo in einander geflochten, daß es zweifelhaft wird, wem zu Ehren Anakreon das Lied eigentlich beſtim̃t habe. Er ſammelt die ſchönſten Theile aus verſchiedenen Gemälden, an welchen eben die vorzügliche Schönheit dieſer Theile das Charakteriſtiſche war; den Hals nim̃t er von einem Adonis, Bruſt und Hände von einem Mercur, die Hüfte von einem Pollux, den Bauch von einem Bakchus; bis er den ganzen Bathyll in einem vollendeten Apollo des Künſtlers erblikt.

Μετα δε προσωπον εϛω,
Τον Αδωνιδος παρελθων,
Ελεφαντινος τραχηλος·
Μεταμαζιον δε ποιει
Διδυμας τε χειρας Ἑρμου,
Πολυδευκεος δε μηρους,
Διονυσιην δε νηδυν —
Τον Απολλωνα δε τουτον.
Καθελων, ποιει Βαθυλλον.

So weiß auch Lucian von der Schönheit der Panthea anders keinen Begrif zu machen, als durch Verweiſung auf die ſchönſten weiblichen Bildſäu-

len alter Künſtler. [1] Was heißt aber dieſes ſonſt, als bekennen, daß die Sprache für ſich ſelbſt hier ohne Kraft iſt; daß die Poeſie ſtammelt und die Beredſamkeit verſtummet, weñ ihnen nicht die Kunſt noch einigermaßen zur Dolmetſcherin dienet?

21.

Aber verliert die Poeſie nicht zu viel, weñ man ihr alle Bilder körperlicher Schönheit nehmen will? — Wer will ihr die nehmen? Weñ man ihr einen einzigen Weg zu verleihen ſucht, auf welchem ſie zu ſolchen Bildern zu gelangen gedenket, indem ſie die Fußſtapfen einer verſchwiſterten Kunſt aufſucht, in denen ſie ängſtlich herumirret, ohne jemals mit ihr das gleiche Ziel zu erreichen: verſchließt man ihr darum auch jeden andern Weg, wo die Kunſt hinwiederum ihr nachſehen muß?

Eben der Homer, welcher ſich aller ſtükweiſen Schilderung körperlicher Schönheiten ſo gefliſſentlich enthält, von dem wir kaum einmal im Vorbeigehen erfahren, daß Helena weiſſe Arme [2] und ſchönes Haar [3] gehabt; eben der Dichter weiß deſſen ungeachtet uns von ihrer Schönheit einen Begrif zu machen, der alles weit überſteiget, was die Kunſt in dieſer Abſicht zu leiſten im Stande iſt. Man erinnere ſich der Stelle, wo Helena in die Verſam̃lung der Älteſten des trojaniſchen Volkes tritt. Die ehrwürdigen Greiſe ſehen ſie, und einer ſprach zu den andern: [4]

1) Εἰκονες c. 3. T. 2. p. 461. Edit. Reitz. 2) Ιλ. γ. v. 121. 3) Ib. v. 319. 4) Ib. v. 156 — 158.

Ου νεμεσις, Τρωας και ευκνημιδας Αχαιȣς
Τοιηδ' αμφι γυναικι πολυν χρονον αλγεα πασχειν·
Αινως αθανατῃσι θεῃς εις ωπα εοικεν.

Was kañ eine lebhaftere Idee von Schönheit gewähren / als das kalte Alter ſie des Krieges wohl werth erkennen laſſen / der ſo viel Blut und ſo viele Thränen koſtet?

Was Homer nicht nach ſeinen Beſtandtheilen beſchreiben koñte / läßt er uns in ſeiner Wirkung erkennen. Malet uns / Dichter / das Wohlgefallen / die Zuneigung / die Liebe / das Entzüken / welches die Schönheit verurſachet / und ihr habt die Schönheit ſelbſt gemalet. Wer kañ ſich den geliebten Gegenſtand der Sappho / bei deſſen Erblikung ſie Sinne und Gedanken zu verlieren bekennet / als häßlich denken? Wer glaubt nicht die ſchönſte / vollkommenſte Geſtalt zu ſehen / ſobald er mit dem Gefühle ſympathiſiret / welches nur eine ſolche Geſtalt erregen kañ? Nicht weil uns Ovid den ſchönen Körper ſeiner Lesbia Theil vor Theil zeiget: 1)

Quos humeros, quales vidi tetigique lacertos!
Forma papillarum quam fuit apta premi!
Quam castigato planus sub pectore venter!
Quantum et quale latus, quam juvenile femur!

ſondern weil er es mit der wohllüſtigen Trunkenheit thut / nach der unſere Sehnſucht ſo leicht zu erweken iſt / glauben wir eben des Anblikes zu genießen / den er genoß.

Ein andrer Weg / auf welchem die Poeſie die Kunſt in Schilderung körperlicher Schönheit wiederum einholet / iſt dieſer / daß ſie Schönheit in Reiz verwandelt. Reiz iſt Schönheit in Bewegung / und eben darum dem Maler weniger be-

1) (Amor. L. 1. el. 5. v. 21.)

quem als dem Dichter. Der Maler kañ die Bewegung nur errathen laſſen, in der That aber ſind ſeine Figuren ohne Bewegung. Folglich wird der Reiz bei ihm zur Grimaſſe. Aber in der Poeſie bleibt er, was er iſt; ein tranſitoriſches Schönes, das wir wiederholt zu ſehen wünſchen. Es köm̃t und geht; und da wir uns überhaupt einer Bewegung leichter und lebhafter erinnern können, als bloßer Formen oder Farben: ſo muß der Reiz in dem nämlichen Verhältniſſe ſtärker auf uns wirken, als die Schönheit. Alles, was noch in dem Gemälde der Alcina gefällt und rühret, iſt Reiz. Der Eindruk, den ihre Augen machen, köm̃t nicht daher, daß ſie ſchwarz und feurig ſind, ſondern daher, daß ſie:

Pietosi à riguardar, à mover parchi,

mit Holdſeligkeit um ſich bliken, und ſich langſam drehen; daß Amor ſie umflattert und ſeinen ganzen Köcher aus ihnen abſchießt. Ihr Mund entzüket, nicht weil von eigentümlichem Zinnober bedekte Lipen zwei Reihen auserleſener Perlen verſchließen; ſondern weil hier das liebliche Lächeln gebildet wird, welches, für ſich ſchon, ein Paradies auf Erden eröfnet; weil er es iſt, aus dem die freundlichen Worte tönen, die jedes rauhe Herz erweichen. Ihr Buſen bezaubert, weniger weil Milch und Elfenbein und Äpfel uns ſeine Weiſſe und niedliche Figur vorbilden, als vielmehr weil wir ihn ſanft auf- und niederwallen ſehen, wie die Wellen am äuſſerſten Rande des Ufers, weñ ein ſpielender Zephyr die See beſtreichet:

Due pome acerbe, e pur d'avorio fatte,
Vengono e van, come onda al primo margo,
Quando piacevole aura il mar combatte.

Ich bin verſichert, daß lauter ſolche Züge des Reizes, in eine oder zwei Stanzen zuſammengedränget, weit mehr thun würden, als die fünfe alle, in welche ſie Arioſt zerſtreuet und mit kalten Zügen der ſchönen Form, viel zu gelehrt für unſere Empfindungen, durchflochten hat.

Selbſt Anakreon wollte lieber in die anſcheinende Unſchiklichkeit verfallen, eine Unthulichkeit von dem Maler zu verlangen, als das Bild ſeines Mädchens nicht mit Reiz beleben.

Τρυφερȣ δ' εσω γενειȣ,
Περι λυγδινω τραχηλω
Χαριτες πετοιντο πασαι.

Ihr ſanftes Kiñ, befiehlt er dem Künſtler, ihren marmornen Naken laß alle Grazien umflattern! Wie das? Nach dem genaueſten Wortverſtande? Der iſt keiner maleriſchen Ausführung fähig. Der Maler koñte dem Kinne die ſchönſte Ründung, das ſchönſte Grübchen, Amoris digitulo impressum, (deñ das εσω ſcheinet mir ein Grübchen andeuten zu wollen) — er koñte dem Halſe die ſchönſte Carnation geben; aber weiter koñte er nichts. Die Wendungen dieſes ſchönen Halſes, das Spiel der Muskeln, durch das jenes Grübchen bald mehr, bald weniger ſichtbar wird, der eigentliche Reiz, war über ſeine Kräfte. Der Dichter ſagte das Höchſte, wodurch uns ſeine Kunſt die Schönheit ſiñlich zu machen vermag, damit auch der Maler den höchſten Ausdruk in ſeiner Kunſt ſuchen möge. Ein neues Beiſpiel zu der obigen Anmerkung, daß der Dichter, auch weñ er von Kunſtwerken redet, dennoch nicht verbunden iſt, ſich mit ſeiner Beſchreibung in den Schranken der Kunſt zu halten.

22.

Zeuxis malte eine Helena, und hatte das Herz, jene berühmte Zeilen des Homers, in welchen die entzükten Greiſe ihre Empfindung bekennen, darunter zu ſezen. Nie ſind Malerei und Poeſie in einen gleichern Wettſtreit gezogen worden. Der Sieg blieb unentſchieden, und beide verdienten gekrönet zu werden.

Deñ ſo wie der weiſe Dichter uns die Schönheit, die er nach ihren Beſtandtheilen nicht ſchildern zu können fühlte, blos in ihrer Wirkung zeigte: ſo zeigte der nicht minder weiſe Maler uns die Schönheit nach nichts als ihren Beſtandtheilen, und hielt es ſeiner Kunſt für unanſtändig, zu irgend einem andern Hülfsmittel Zuflucht zu nehmen. Sein Gemälde beſtand aus der einzigen Figur der Helena, die nakend da ſtand. Deñ es iſt wahrſcheinlich, daß es eben die Helena war, welche er für die zu Crotona malte. 1)

Man vergleiche hiermit Wunders halber das Gemälde, welches Caylus dem neuern Künſtler aus jenen Zeilen des Homers vorzeichnet: „Helena, „mit einem weiſſen Schleier bedekt, erſcheinet „mitten unter verſchiedenen alten Männern, in „deren Zahl ſich auch Priamus befindet, der an „den Zeichen ſeiner königlichen Würde zu erkennen iſt. Der Artiſt muß ſich beſonders ange„legen ſein laſſen, uns den Triumph der Schön„heit in den gierigen Bliken und in allen den „Äuſſerungen einer ſtaunenden Bewunderung auf „den Geſichtern dieſer kalten Greiſe empfinden „zu laſſen. Die Scene iſt über einem von den „Thoren der Stadt. Die Vertiefung des Gemäl-

1) Val. Maximus L. 3. c. 7. Dionysius Halicarn. Art. Rhet. c. 12. περι λογων εξετασεως.

„des kañ ſich in den freien Himmel oder gegen „höhere Gebäude der Stadt verlieren; jenes würde „kühner laſſen, eines aber iſt ſo ſchiklich wie das „andere.“

Man denke ſich dieſes Gemälde von dem größten Meiſter unſerer Zeit ausgeführet, und ſtelle es gegen das Werk des Zeuxis. Welches wird den wahren Triumph der Schönheit zeigen? Dieſes, wo ich ihn ſelbſt fühle, oder jenes, wo ich ihn aus den Grimaſſen gerührter Graubärte ſchließen ſoll? Turpe senilis amor; ein gieriger Blik macht das ehrwürdigſte Geſicht lächerlich, und ein Greis, der jugendliche Begierden verräth, iſt ſogar ein ekler Gegenſtand. Den homeriſchen Greiſen iſt dieſer Vorwurf nicht zu machen; deñ der Affect, den ſie empfinden, iſt ein augenbliklicher Funke, den ihre Weisheit ſogleich erſtikt; nur beſtiñt, der Helena Ehre zu machen, aber nicht ſie ſelbſt zu ſchänden. Sie bekennen ihr Gefühl, und fügen ſogleich hinzu:

Αλλα και ὡς, τοιη περ εȣσ᾽, εν νηυσι νεεσθω,
Μηδ᾽ ἡμιν τεκεεσσι τ᾽ οπισσω πημα λιποιτο.

Ohne dieſen Entſchluß wären es alte Geke; wären ſie das, was ſie in dem Gemälde des Caylus erſcheinen. Und worauf richten ſie deñ da ihre gierigen Blike? Auf eine vermuñte, verſchleierte Figur. Das iſt Helena? Es iſt mir unbegreiflich, wie ihr Caylus hier den Schleier laſſen können. Zwar Homer gibt ihr denſelben ausdrüklich:

Αυτικα δ᾽ αργεννῃσι καλυψαμενη οθονῃσιν
Ὡρματ᾽ εκ θαλαμοιο — —

aber, um über die Straßen damit zu gehen; und weñ auch ſchon bei ihm die Alten ihre Bewunde-

rung zeigen, noch ehe ſie den Schleier wieder abgenommen oder zurükgeworfen zu haben ſcheinet, ſo war es nicht das erſtemal, daß ſie die Alten ſahen; ihr Bekeñtniß durfte alſo nicht aus dem jezigen augenbliklichen Anſchauen entſtehen, ſondern ſie koñten ſchon oft empfunden haben, was ſie zu empfinden bei dieſer Gelegenheit nur zum erſtenmal bekañten. In dem Gemälde findet ſo etwas nicht ſtatt. Weñ ich hier entzükte Alte ſehe, ſo will ich auch zugleich ſehen, was ſie in Entzükung ſezt; und ich werde äuſſerſt betroffen, weñ ich weiter nichts, als, wie geſagt, eine vermumte, verſchleierte Figur wahrnehme, die ſie brünſtig angaffen. Was hat dieſes Ding von der Helena? Ihren weiſſen Schleier, und etwas von ihrem proportionirten Umriſſe, ſo weit Umriß unter Gewändern ſichtbar werden kañ. Doch vielleicht war es auch des Grafen Meinung nicht, daß ihr Geſicht verdekt ſein ſollte, und er nennet den Schleier blos als ein Stük ihres Anzuges. Iſt dieſes, (ſeine Worte ſind einer ſolchen Auslegung nicht wohl fähig: Helene couverte d'une voile blanc;) ſo entſtehet eine andere Verwunderung bei mir: er empfiehlt dem Artiſten ſorgfältig den Ausdruk auf den Geſichtern der Alten; nur über die Schönheit in dem Geſichte der Helena verliert er kein Wort. Dieſe ſittſame Schönheit, im Auge den feuchten Schimmer einer reuenden Thräne, furchtſam ſich nähernd — Wie? Iſt die höchſte Schönheit unſern Künſtlern ſo etwas geläufiges, daß ſie auch nicht daran erinnert zu werden brauchen? Oder iſt Ausdruk mehr als Schönheit? Und ſind wir auch in Gemälden ſchon gewohnt, ſo wie auf der Bühne, die häßlichſte Schauſpielerin für eine entzükende Prinzeſſin gel-

ten zu laſſen, weñ ihr Prinz nur recht warme Liebe gegen ſie zu empfinden äuſſert?

In Wahrheit; das Gemälde des Caylus würde ſich gegen das Gemälde des Zeuxis, wie Pantomime zur erhabenſten Poeſie verhalten.

Homer ward vor Alters unſtreitig fleiſſiger geleſen, als jezt. Dennoch findet man ſo gar vieler Gemälde nicht erwähnet, welche die alten Künſtler aus ihm gezogen hätten. 1) Nur den Fingerzeig des Dichters auf beſondere körperliche Schönheiten ſcheinen ſie fleiſſig genuzt zu haben; dieſe malten ſie; und in dieſen Gegenſtänden, fühlten ſie wohl, war es ihnen allein vergönnet, mit dem Dichter wetteifern zu wollen. Auſſer der Helena hatte Zeuxis auch die Penelope gemalt; und des Apelles Diana war die homeriſche in Begleitung ihrer Nymphen. Bei dieſer Gelegenheit will ich erinnern, daß die Stelle des Plinius, in welcher von der leztern die Rede iſt, einer Verbeſſerung bedarf. 2) Handlungen aber aus dem Homer zu malen,

1) Fabricii Bibl. Graec. L. 2. c. 6. p. 345.

2) Plinius ſagt von dem Apelles: (L. 35. sect. 36.) Fecit et Dianam sacrificantium virginum choro mixtam, quibus vicisse Homeri versus videtur id ipsum describentis. Nichts kañ wahrer, als dieſer Lobſpruch geweſen ſein. Schöne Nymphen um eine ſchöne Göttin her, die mit der ganzen majeſtätiſchen Stirne über ſie hervorragt, ſind freilich ein Vorwurf, der der Malerei angemeſſener iſt, als der Poeſie. Das sacrificantium nur iſt mir höchſt verdächtig. Was macht die Göttin unter opfernden Jungfrauen? Und iſt dieſes die Beſchäftigung, die Homer den Geſpielinen der Diana gibt? Mit nichten; ſie durchſtreifen mit ihr Berge und Wälder, ſie jagen, ſie ſpielen, ſie tanzen (Οδ. ζ. v. 102 — 106.):

Οιη δ' Αρτεμις εισι κατ' ουρεος ιοχεαιρα
Η κατα Τηυγετον περιμηκετον, η Ερυμανθον,

blos weil ſie eine reiche Compoſition, vorzügliche Contraſte, künſtliche Beleuchtungen darbieten, ſchien

Τερπομενη καπροισι και ωκειης ελαφοισιν
Τῃ δε θ' ἁμα Νυμφαι, κȣραι Διος αιγιοχοιο,
Αγρονομοι παιζȣσι·

Plinius wird alſo nicht sacrificantium, er wird venantium, oder etwas ähnliches geſchrieben haben; vielleicht sylvis vagantium, welche Verbeſſerung die Anzahl der veränderten Buchſtaben ungefähr hätte. Dem παιζȣσι beim Homer würde saltantium am nächſten kommen, und auch Virgil läßt in ſeiner Nachahmung dieſer Stelle die Diana mit ihren Nymphen tanzen (Aen. L. 1. v. 497 — 498.)

Qualis in Eurotae ripis, aut per juga Cynthi
Exercet Diana choros —

Spence hat hierbei einen ſeltſamen Einfall: (Polymetis, Dial. 8. p. 102.) This Diana, ſagt er, both in the picture and in the descriptions, was the Diana Venatrix, tho' she was not represented either by Virgil, or Apelles, or Homer, as hunting with her Nymphs; but as employed with them in that sort of dances, which of old were regarded as very solemn acts of devotion. In einer Anmerkung fügt er hinzu: The expression of παιζειν, used by Homer on this occasion, is scarce proper for hunting; as that of, choros exercere, in Virgil, should be understood of the religious dances of old, because dancing, in the old Roman idea of it, was indecent even for men, in public; unless it were the sort of dances used in honour of Mars, or Bacchus, or some other of their gods. Spence will nämlich jene feierliche Tänze verſtanden wiſſen, welche bei den Alten mit unter die gottesdienſtlichen Handlungen gerechnet wurden. Und daher, meinet er, brauche deñ auch Plinius das Wort sacrificare: It is in consequence of this that Pliny, in speaking of Diana's Nymphs on this very occasion, uses the word, sacrificare, of them; which quite determines these dances of theirs to have been

der Geſchmak der alten Artiſten nicht zu ſein, und koñte es nicht ſein, ſo lange ſich noch die Kunſt in den engern Gränzen ihrer höchſten Beſtimmung hielt. Sie nährten ſich dafür mit dem Geiſte des Dichters; ſie füllten ihre Einbildungskraft mit ſeinen erhabenſten Zügen; das Feuer ſeines Enthuſiasmus entflam̃te den ihrigen; ſie ſahen und empfanden wie er: und ſo wurden ihre Werke Abdrüke der homeriſchen, nicht in dem Verhältniſſe eines Potraits zu ſeinem Originale, ſondern in dem Verhältniſſe eines Sohnes zu ſeinem Vater; ähnlich, aber verſchieden. Die Ähnlichkeit liegt öfters nur in einem einzigen Zuge; die übrigen alle haben unter ſich nichts gleiches, als daß ſie mit dem ähnlichen Zuge in dem einen ſowohl als in dem andern harmoniren.

Da übrigens die homeriſchen Meiſterſtüke der Poeſie älter waren, als irgend ein Meiſterſtük der

of the religious kind. Er vergißt, daß bei dem Virgil die Diana ſelbſt mit tanzet: exercet Diana choros. Sollte nun dieſer Tanz ein gottesdienſtlicher Tanz ſein: zu weſſen Verehrung tanzte ihn die Diana? Zu ihrer eigenen? Oder zur Verehrung einer andern Gottheit? Beides iſt widerſinnig. Und weñ die alten Römer das Tanzen überhaupt einer ernſthaften Perſon nicht für ſehr anſtändig hielten, mußten darum ihre Dichter die Gravität ihres Volkes auch in die Sitten der Götter übertragen, die von den ältern griechiſchen Dichtern ganz anders feſtgeſezet waren? Weñ Horaz von der Venus ſagt (Od. 4. L. 1.):

Jam Cytherea choros ducit Venus, imminente luna:
Junctaeque Nymphis Gratiae decentes
Alterno terram quatiunt pede —

waren dieſes auch heilige gottesdienſtliche Tänze? Ich verliere zu viele Worte über eine ſolche Grille.

Kunſt; da Homer die Natur eher mit einem maleriſchen Auge betrachtet hatte, als ein Phidias und Apelles: ſo iſt es nicht zu verwundern, daß die Artiſten verſchiedene ihnen beſonders nüzliche Bemerkungen, ehe ſie Zeit hatten, ſie in der Natur ſelbſt zu machen, ſchon bei dem Homer gemacht fanden, wo ſie dieſelben begierig ergriffen, um durch den Homer die Natur nachzuahmen. Phidias bekañte, daß die Zeilen: 1)

Η, και κυανεῃσιν επ' οφρυσι νευσε Κρονιων·
Αμβροσιαι δ' αρα χαιται επερρωσαντο ανακτος
Κρατος απ' αθανατοιο· μεγαν δ' ελελιξεν Ολυμπον.

ihm bei ſeinem olympiſchen Jupiter zum Vorbilde gedienet, und daß ihm nur durch ihre Hülfe ein göttliches Antliz, propemodum ex ipso coelo petitum, gelungen ſei. Weñ dieſes nicht mehr geſagt heißt, als daß die Phantaſie des Künſtlers durch das erhabene Bild des Dichters befeuert, und eben ſo erhabener Vorſtellungen fähig gemacht worden, der, dünkt mich, überſieht das Weſentlichſte, und begnügt ſich mit etwas ganz allgemeinem, wo ſich, zu einer weit gründlichern Befriedigung, etwas ſehr ſpecielles angeben läßt. So viel ich urtheile, bekañte Phidias zugleich, daß er in dieſer Stelle zuerſt bemerkt habe, wie viel Ausdruk in den Augenbraunen liege, quanta pars animi 2) ſich in ihnen zeige. Vielleicht, daß ſie ihn auch auf das Haar mehr Fleiß zu wenden bewog, um das einigermaßen auszudrüken, was Homer ambroſiſches Haar nennet. Deñ es iſt gewiß, daß die alten Künſtler vor dem Phidias das Sprechende und Bedeutende der Minen wenig verſtanden, und

1) Ιλ. α. v. 528. Valerius Maximus L. 3. c. 7.
2) Plinius L. 10. sect. 51.

beſonders das Haar ſehr vernachläßiget hatten. Noch Myron war in beiden Stüken tadelhaft, wie Plinius anmerkt, [1] und nach eben demſelben war Pythagoras Leontinus der erſte, der ſich durch ein zierliches Haar hervorthat. [2] Was Phidias aus dem Homer lernte, lernten die andern Künſtler aus den Werken des Phidias.

Ich will noch ein Beiſpiel dieſer Art anführen, welches mich allezeit ſehr vergnügt hat. Man erinnere ſich, was Hogarth über den Apollo zu Belvedere anmerkt. [3] „Dieſer Apollo, ſagt er, „und der Antinous ſind beide in eben demſelben „Palaſte zu Rom zu ſehen. Weñ aber Antinous „den Zuſchauer mit Verwunderung erfüllet, ſo „ſezet ihn der Apollo in Erſtaunen; und zwar, „wie ſich die Reiſenden ausdrüken, durch einen „Anblik, welcher etwas mehr als menſchliches „zeiget, welches ſie gemeiniglich gar nicht zu be„ſchreiben im Stande ſind. Und dieſe Wirkung „iſt, ſagen ſie, um deſto bewundernswürdiger, da, „weñ man es unterſucht, das Unproportionirliche „daran auch einem gemeinen Auge klar iſt. Ei„ner der beſten Bildhauer, welche wir in Eng„land haben, der neulich dahin reiſete, dieſe „Bildſäule zu ſehen, bekräftigte mir das, was „jezt geſagt worden, beſonders, daß die Füße „und Schenkel, in Anſehung der obern Theile, „zu lang und breit ſind. Und Andreas Sacchi,

1) L. 34. sect. 19. Ipse tamen corporum tenus curiosus, animi sensus non expressisse videtur, capillum quoque et pubem non emendatius fecisse, quam rudis antiquitas instituisset.

2) Ib. Hic primus nervos et venas expressit, capillumque diligentius.

3) Zergliederung der Schönheit. S. 47. Berl. Ausg.

„einer der größten italiäniſchen Maler, ſcheinet „eben dieſer Meinung geweſen zu ſein, ſonſt „würde er ſchwerlich (in einem berühmten Gemälde, „welches jezt in England iſt,) ſeinem Apollo, wie „er den Tonkünſtler Pasquillini krönet, das völ= „lige Verhältniß des Antinous gegeben haben, da „er übrigens wirklich eine Copie von dem Apollo „zu ſein ſcheinet. Ob wir gleich an ſehr großen „Werken oft ſehen, daß ein geringerer Theil aus „der Acht gelaſſen worden, ſo kañ dieſes doch „hier der Fall nicht ſein; deñ an einer ſchönen „Bildſäule iſt ein richtiges Verhältniß eine von „ihren weſentlichſten Schönheiten. Daher iſt zu „ſchließen, daß dieſe Glieder mit Fleiß müßen „verlängert worden ſein, ſonſt würde es leicht „haben vermieden werden können. Weñ wir alſo „die Schönheiten dieſer Figur durch und durch „unterſuchen, ſo werden wir mit Grunde urthei= „len, daß das, was man bisher für unbeſchreib= „lich vortreflich an ihrem allgemeinen Anblike „gehalten, von dem hergerühret hat, was ein „Fehler in einem Theile derſelben zu ſein ge= „ſchienen." — Alles dieſes iſt ſehr einleuchtend; und ſchon Homer, füge ich hinzu, hat es em= pfunden und angedeutet, daß es ein erhabenes Anſehen gibt, welches blos aus dieſem Zuſaze von Größe in den Abmeſſungen der Füße und Schenkel entſpringet. Deñ weñ Antenor die Ge= ſtalt des Ulyſſes mit der Geſtalt des Menelaus ver= gleichen will, ſo läßt er ihn ſagen: 1)

Σταντων μεν, Μενελαος ὑπειρεχεν ευρεας ωμους,
Αμφω δ᾽ ἑζομενω, γεραρωτερος ηεν Οδυσσευς.

„Wañ beide ſtanden, ſo ragte Menelaus mit den

1) Ιλ. γ. v. 210 — 211.

„breiten Schultern hoch hervor; wañ aber beide „ſaſſen, war Ulyſſes der Anſehnlichere.“ Da Ulyſſes alſo das Anſehen im Sizen gewañ, welches Menelaus im Sizen verlor, ſo iſt das Verhältniß leicht zu beſtimmen, welches beider Oberleib zu den Füßen und Schenkeln gehabt. Ulyſſes hatte einen Zuſaz von Größe in den Proportionen des erſtern, Menelaus in den Proportionen der leztern.

23.

Ein einziger unſchiklicher Theil kañ die übereinſtimmende Wirkung vieler zur Schönheit ſtören. Doch wird der Gegenſtand darum noch nicht häßlich. Auch die Häßlichkeit erfordert mehrere unſchikliche Theile, die wir ebenfalls auf einmal müßen überſehen können, weñ wir dabei das Gegentheil von dem empfinden ſollen, was uns die Schönheit empfinden läßt.

Sonach würde auch die Häßlichkeit ihrem Weſen nach kein Vorwurf der Poeſie ſein können; und dennoch hat Homer die äuſſerſte Häßlichkeit in dem Therſites geſchildert, und ſie nach ihren Theilen neben einander geſchildert. Warum war ihm bei der Häßlichkeit vergönnet, was er bei der Schönheit ſo einſichtsvoll ſich ſelbſt unterſagte? Wird die Wirkung der Häßlichkeit durch die auf einander folgende Enumeration ihrer Elemente nicht eben ſowohl gehindert, als die Wirkung der Schönheit durch die ähnliche Enumeration ihrer Elemente vereitelt wird?

Allerdings wird ſie das; aber hierin liegt auch die Rechtfertigung des Homers. Eben weil die Häßlichkeit in der Schilderung des Dichters zu einer minder widerwärtigen Erſcheinung körperlicher

Unvollkommenheiten wird, und gleichſam, von der Seite ihrer Wirkung, Häßlichkeit zu ſein aufhöret, wird ſie dem Dichter brauchbar; und was er für ſich ſelbſt nicht nuzen kañ, nuzt er als ein Ingrediens, um gewiſſe vermiſchte Empfindungen hervorzubringen und zu verſtärken, mit welchen er uns, in Ermangelung reinangenehmer Empfindungen, unterhalten muß.

Dieſe vermiſchte Empfindungen ſind das Lächerliche und das Schrekliche.

Homer macht den Therſites häßlich, um ihn lächerlich zu machen. Er wird aber nicht durch ſeine bloße Häßlichkeit lächerlich; deñ Häßlichkeit iſt Unvollkommenheit, und zu dem Lächerlichen wird ein Contraſt von Vollkommenheiten und Unvollkommenheiten erfordert. [1]) Dieſes iſt die Erklärung meines Freundes, zu der ich hinzuſezen möchte, daß dieſer Contraſt nicht zu krall und zu ſchneidend ſein muß; daß die Opoſita, um in der Sprache der Maler fortzufahren, von der Art ſein müßen, daß ſie ſich in einander verſchmelzen laſſen. Der weiſe und rechtſchaffene Äſop wird dadurch, daß man ihm die Häßlichkeit des Therſites gegeben, nicht lächerlich. Es war eine alberne Mönchsfraze, das γελοιον ſeiner lehrreichen Märchen, vermittelſt der Ungeſtaltheit, auch in ſeine Perſon verlegen zu wollen. Deñ ein mißgebildeter Körper und eine ſchöne Seele ſind wie Öl und Eſſig, die, weñ man ſie ſchon in einander ſchlägt, für den Geſchmak doch immer getrennet bleiben. Sie gewähren kein Drittes; der Körper erwekt Verdruß, die Seele Wohlgefallen; jedes das ſeine für ſich. Nur weñ der mißgebildete Körper zugleich gebrechlich und kränklich iſt, weñ

1) Phil. Schriften des Herrn Moſes Mendelſohn, Th. 2. S. 23.

er die Seele in ihren Wirkungen hindert, wenn er die Quelle nachtheiliger Vorurtheile gegen ſie wird: alsdann fließen Verdruß und Wohlgefallen in einander; aber die neue daraus entſpringende Erſcheinung iſt nicht Lachen, ſondern Mitleid, und der Gegenſtand, den wir ohne dieſes nur hochgeachtet hätten, wird intereſſant. Der mißgebildete, gebrechliche Pope mußte ſeinen Freunden weit intereſſanter ſein, als der ſchöne und geſunde Wicherlei den ſeinigen. — So wenig aber Therſites durch die bloße Häßlichkeit lächerlich wird, eben ſo wenig würde er es ohne dieſelbe ſein. Die Häßlichkeit; die Übereinſtimmung dieſer Häßlichkeit mit ſeinem Charakter; der Widerſpruch, den beide mit der Idee machen, die er von ſeiner eigenen Wichtigkeit heget; die unſchädliche, ihn allein demüthigende Wirkung ſeines boshaften Geſchwäzes; alles muß zuſammen zu dieſem Zweke wirken. Der leztere Umſtand iſt das ου φθαρτικον, welches Ariſtoteles [1]) unumgänglich zu dem Lächerlichen verlanget; ſo wie es auch mein Freund zu einer nothwendigen Bedingung macht, daß jener Contraſt von keiner Wichtigkeit ſein, und uns nicht ſehr intereſſiren müße. Denn man nehme auch nur an, daß dem Therſites ſelbſt ſeine hämiſche Verkleinerung des Agamemnon theurer zu ſtehen gekommen wäre, daß er ſie, anſtatt mit ein paar blutigen Schwielen, mit dem Leben bezahlen müßen: und wir würden aufhören, über ihn zu lachen. Denn dieſes Scheuſal von einem Menſchen iſt doch ein Menſch, deſſen Vernichtung uns ſtets ein größeres Übel ſcheinet, als alle ſeine Gebrechen und Laſter. Um die Erfahrung hiervon zu machen, leſe man ſein Ende bei dem Quintus Calaber. [2]) Achil-

1) De Poëtica, c. 5.
2) Paralipom. L. 1. v. 720 — 775.

les bedauert, die Pentheſilea getödet zu haben: die Schönheit in ihrem Blute, ſo tapfer vergoſſen, fordert die Hochachtung und das Mitleid des Helden; und Hochachtung und Mitleid werden Liebe. Aber der ſchmähſüchtige Therſites macht ihm dieſe Liebe zu einem Verbrechen. Er eifert wider die Wohlluſt, die auch den wakerſten Mañ zu Unſinnigkeiten verleite:

— — — ητ᾽ αφρονα φωτα τιθησι
Και πινυτον περ εοντα.

Achilles ergrimt, und ohne ein Wort zu verſezen, ſchlägt er ihn ſo unſanft zwiſchen Bak' und Ohr, daß ihm Zähne und Blut und Seele mit eins aus dem Halſe ſtürzen. Zu grauſam! Der jachzornige mörderiſche Achilles wird mir verhaßter, als der tükiſche knurrende Therſites; das Freudengeſchrei, welches die Griechen über dieſe That erheben, beleidiget mich; ich trete auf die Seite des Diomedes, der ſchon das Schwert zuket, ſeinen Anverwandten an dem Mörder zu rächen: deñ ich empfinde es, daß Therſites auch mein Anverwandter iſt, ein Menſch.

Geſezt aber auch, die Verhezungen des Therſites wären in Meuterei ausgebrochen, das aufrühreriſche Volk wäre wirklich zu Schiffe gegangen, und hätte ſeine Heerführer verrätheriſch zurükgelaſſen, die Heerführer wären hier einem rachſüchtigen Feinde in die Hände gefallen, und dort hätte ein göttliches Strafgericht über Flotte und Volk ein gänzliches Verderben verhangen: wie würde uns alsdañ die Häßlichkeit des Therſites erſcheinen? Weñ unſchädliche Häßlichkeit lächerlich werden kañ, ſo iſt ſchädliche Häßlichkeit allezeit ſchreklich. Ich weiß dieſes nicht beſſer zu erläutern, als

mit ein paar vortreflichen Stellen des Shakeſpear. Edmund, der Baſtard des Grafen von Gloceſter, im König Lear, iſt kein geringerer Böſewicht, als Richard, Herzog von Gloceſter, der ſich durch die abſcheulichſten Verbrechen den Weg zum Throne bahnte, den er unter dem Namen: Richard der Dritte, beſtieg. Aber wie kömt es, daß jener bei weitem nicht ſo viel Schaudern und Entſezen erweket, als dieſer? Weñ ich den Baſtard ſagen höre: 1)

Thou, Nature, art my Goddess, to thy Law
My services are bound; wherefore should I
Stand in the Plage of Custom, and permit
The curtesie of Nations to deprive me,
For that I am some twelve, or fourteen Moonshines
Lag of a Brother? Why Bastard? wherefore base?
When my dimensions are as well compact,
My mind as gen'rous, and my shape as true
As honest Madam's Issue? Why brand they thus
With base? with baseness? bastardy, base? base?
Who, in the lusty stealth of Nature, take
More composition and fierce quality,
Than doth, within a dull, stale, tired Bed,
Go to creating a whole tribe of Fops,
Got tween a-sleap and wake?

ſo höre ich einen Teufel, aber ich ſehe ihn in der Geſtalt eines Engels des Lichts. Höre ich hingegen den Grafen von Gloceſter ſagen: 2)

But I, that am not shap'd sor sportive Tricks,
Nor made to court a am'rous looking-glass,

1) King Lear. Act. 1. sc. 6.
2) The Life and Death of Richard III. Act. 1. sc. 1.

I, that am rudely stampt, and want Love's Majesty,
To strut before a wanton, ambling Nymph,
I, that am curtail'd of this fair proportion,
Cheated of feature by dissembling nature,
Deform'd, unfinish'd, sent before my time
Into this breathing world, scarce half made up,
And that so lamely and unfashionably,
That dogs bark at me, as I halt by them:
Why I (in this weak piping time of Peace)
Have no delight to pass away the time;
Unless to spy my shadow in the sun,
And descant on mine own deformity.
And therefore, since I cannot prove a Lover,
To entertain these fair well-spoken days,
I am determined, to prove a Villain!

ſo höre ich einen Teufel, und ſehe einen Teufel; in einer Geſtalt, die der Teufel allein haben ſollte.

24.

So nuzt der Dichter die Häßlichkeit der Formen: welchen Gebrauch iſt dem Maler davon zu machen vergönnet?

Die Malerei, als nachahmende Fertigkeit, kañ die Häßlichkeit ausdrüken: die Malerei, als ſchöne Kunſt, will ſie nicht ausdrüken. Als jener gehören ihr alle ſichtbaren Gegenſtände zu: als dieſe ſchließt ſie ſich nur auf diejenigen ſichtbaren Gegenſtände ein, welche angenehme Empfindungen erweken.

Aber gefallen nicht auch die unangenehmen Empfindungen in der Nachahmung? Nicht alle. Ein

ſcharfſinniger Kunſtrichter [1]) hat dieſes bereits von dem Ekel bemerkt. „Die Vorſtellungen der Furcht, „ſagt er, der Traurigkeit, des Schrekens, des „Mitleids u. ſ. w. können nur Unluſt erregen, „in ſo weit wir das Übel für wirklich halten. „Dieſe können alſo durch die Erinnerung, daß es „ein künſtlicher Betrug ſei, in angenehme Em„pfindungen aufgelöſet werden. Die widrige „Empfindung des Ekels aber erfolgt, vermöge „des Geſezes der Einbildungskraft, auf die bloße „Vorſtellung in der Seele, der Gegenſtand mag „für wirklich gehalten werden, oder nicht. Was „hilft's dem beleidigten Gemüthe alſo, weñ ſich „die Kunſt der Nachahmung noch ſo ſehr verräth? „Ihre Unluſt entſprang nicht aus der Vor„ausſezung, daß das Übel wirklich ſei, ſondern „aus der bloßen Vorſtellung derſelben, und dieſe „iſt wirklich da. Die Empfindungen des Ekels „ſind alſo allezeit Natur, niemals Nachahmung."

Eben dieſes gilt von der Häßlichkeit der Formen. Dieſe Häßlichkeit beleidiget unſer Geſicht, widerſtehet unſerm Geſchmake an Ordnung und Übereinſtimmung, und erweket Abſcheu, ohne Rükſicht auf die wirkliche Exiſtenz des Gegenſtandes, an welchem wir ſie wahrnehmen. Wir mögen den Therſites weder in der Natur noch im Bilde ſehen; und weñ ſchon ſein Bild weniger mißfällt, ſo geſchieht dieſes doch nicht deßwegen, weil die Häßlichkeit ſeiner Form in der Nachahmung Häßlichkeit zu ſein aufhöret, ſondern weil wir das Vermögen beſizen, von dieſer Häßlichkeit zu abſtrahiren, und uns blos an der Kunſt des Malers zu vergnügen. Aber auch dieſes Vergnügen wird alle Augenblike durch die Überlegung unterbrochen, wie

1) Briefe, die neueſte Literatur betreffend, Th. 5. S. 107. (Von Fr. Nikolai.)

übel die Kunſt angewendet worden, und dieſe Überlegung wird ſelten fehlen, die Geringſchäzung des Künſtlers nach ſich zu ziehen.

Ariſtoteles gibt eine andere Urſache an, [1]) warum Dinge, die wir in der Natur mit Widerwillen erbliken, auch in der getreueſten Abbildung Vergnügen gewähren: die allgemeine Wißbegierde des Menſchen. Wir freuen uns, weñ wir entweder aus der Abbildung lernen können, τι ἑκαϛον, was ein jedes Ding iſt, oder weñ wir daraus ſchließen können, ὁτι ȣ̃τος εκεινος, daß es dieſes oder jenes iſt. Allein auch hieraus folget zum Beſten der Häßlichkeiten in der Nachahmung nichts. Das Vergnügen, welches aus der Befriedignng unſerer Wißbegierde entſpringet, iſt momentan, und dem Gegenſtande, über welchen ſie befriediget wird, nur zufällig: das Mißvergnügen hingegen, welches den Anblik der Häßlichkeit begleitet, permanent, und dem Gegenſtande, der es erwekt, weſentlich. Wie kañ alſo jenes dieſem das Gleichgewicht halten? Noch weniger kañ die kleine angenehme Beſchäftigung, welche uns die Bemerkung der Ähnlichkeit macht, die unangenehme Wirkung der Häßlichkeit beſiegen. Je genauer ich das häßliche Nachbild mit dem häßlichen Urbilde vergleiche, deſto mehr ſtelle ich mich dieſer Wirkung bloß, ſo daß das Vergnügen der Vergleichung gar bald verſchwindet, und mir nichts als der widrige Eindruk der verdopelten Häßlichkeit übrig bleibet. Nach den Beiſpielen, welche Ariſtoteles gibt, zu urtheilen, ſcheinet es, als habe er auch ſelbſt die Häßlichkeit der Formen nicht mit zu den mißfälligen Gegenſtänden rechnen wollen, die in der Nachahmuug gefallen können. Dieſe Beiſpiele ſind,

1) De Poëtica, c. 4.

reiſſende Thiere und Leichname. Reiſſende Thiere erregen Schreken, weñ ſie auch nicht häßlich ſind; und dieſes Schreken, nicht ihre Häßlichkeit, iſt es, was durch die Nachahmung in angenehme Empfindung aufgelöſet wird. So auch mit den Leichnamen; das ſchärfere Gefühl des Mitleids, die ſchrekliche Erinnerung an unſere eigene Vernichtung iſt es, welche uns einen Leichnam in der Natur zu einem widrigen Gegenſtande macht; in der Nachahmung aber verlieret jenes Mitleid, durch die Überzeugung des Betrugs, das Schneidende, und von dieſer fatalen Erinnerung kañ uns ein Zuſaz von ſchmeichelhaften Umſtänden entweder gänzlich abziehen, oder ſich ſo unzertreñlich mit ihr vereinen, daß wir mehr wünſchenswürdiges als ſchrekliches darin zu bemerken glauben.

Da alſo die Häßlichkeit der Formen, weil die Empfindung, welche ſie erregt, unangenehm, und doch nicht von derjenigen Art unangenehmer Empfindungen iſt, welche ſich durch die Nachahmung in angenehme verwandeln, an und für ſich ſelbſt kein Vorwurf der Malerei, als ſchöner Kunſt, ſein kañ: ſo käme es noch darauf an, ob ſie ihr nicht ebenſowohl wie der Poeſie, als Ingrediens, um andere Empfindungen zu verſtärken, nüzlich ſein könne.

Darf die Malerei, zu Erreichung des Lächerlichen und Schreklichen, ſich häßlicher Formen bedienen?

Ich will es nicht wagen, ſo gradezu mit Nein hierauf zu antworten. Es iſt unläugbar, daß unſchädliche Häßlichkeit auch in der Malerei lächerlich werden kañ: beſonders weñ eine Affectation nach Reiz und Anſehen damit verbunden wird. Es iſt eben ſo unſtreitig, daß ſchädliche Häßlichkeit, ſo wie in der Natur, alſo auch im Gemälde Schre-

ken erweket; und daß jenes Lächerliche und dieſes Schrekliche, welches ſchon für ſich vermiſchte Empfindungen ſind, durch die Nachahmung einen neuen Grad von Anzüglichkeit und Vergnügen erlangen.

Ich muß aber zu bedenken geben, daß deſſen ungeachtet ſich die Malerei hier nicht völlig mit der Poeſie in gleichem Falle befindet. In der Poeſie, wie ich angemerket, verlieret die Häßlichkeit der Form, durch die Veränderung ihrer coexiſtirenden Theile in ſucceſſive, ihre widrige Wirkung faſt gänzlich; ſie höret von dieſer Seite gleichſam auf, Häßlichkeit zu ſein, und kañ ſich daher mit andern Erſcheinungen deſto inniger verbinden, um eine neue beſondere Wirkung hervorzubringen. In der Malerei hingegen hat die Häßlichkeit alle ihre Kräfte beiſammen, und wirket nicht viel ſchwächer, als in der Natur ſelbſt. Unſchädliche Häßlichkeit kañ folglich nicht wohl lange lächerlich bleiben; die unangenehme Empfindung gewinnet die Oberhand, und was in den erſten Augenbliken poſſierlich war, wird in der Folge blos abſcheulich. Nicht anders gehet es mit der ſchädlichen Häßlichkeit; das Schrekliche verliert ſich nach und nach, und das Unförmliche bleibt allein und unveränderlich zurük.

Dieſes überlegt, hatte der Graf Caylus vollkommen Recht, die Epiſode des Therſites aus der Reihe ſeiner homeriſchen Gemälde wegzulaſſen. Aber hat man darum auch Recht, ſie aus dem Homer ſelbſt wegzuwünſchen? Ich finde ungern, daß ein Gelehrter, von ſonſt ſehr richtigem und feinem Geſchmake, dieſer Meinung iſt. [1]) Ich erſpare es

1) Klotzii Epistolae Homericae. p. 33. et seq.

auf einen andern Ort, mich weitläuftiger darüber zu erklären.

25.

Auch der zweite Unterſchied, welchen der angeführte Kunſtrichter, zwiſchen dem Ekel und andern unangenehmen Leidenſchaften der Seele findet, äuſſert ſich bei der Unluſt, welche die Häßlichkeit der Formen in uns erweket.

„Andere unangenehme Leidenſchaften, ſagt er, [1]) „können auch auſſer der Nachahmung, in der Na„tur ſelbſt, dem Gemüthe öfters ſchmeicheln; in„dem ſie niemals reine Unluſt erregen, ſondern „ihre Bitterkeit allezeit mit Wohlluſt vermiſchen. „Unſere Furcht iſt ſelten von aller Hofnung ent„blößt; der Schreken belebt alle unſere Kräfte, „der Gefahr auszuweichen; der Zorn iſt mit der „Begierde ſich zu rächen, die Traurigkeit mit der „angenehmen Vorſtellung der vorigen Glükſeligkeit „verknüpft, und das Mitleiden iſt von den zärt„lichen Empfindungen der Liebe und Zuneigung „unzertreñlich. Die Seele hat die Freiheit, ſich „bald bei dem vergnüglichen, bald bei dem widri„gen Theile einer Leidenſchaft zu verweilen, und „ſich eine Vermiſchung von Luſt und Unluſt ſelbſt „zu ſchaffen, die reizender iſt, als das lauterſte „Vergnügen. Es braucht nur ſehr wenig Achtſam„keit auf ſich ſelber, um dieſes vielfältig beobach„tet zu haben; und woher käme es deñ ſonſt, daß „dem Zornigen ſein Zorn, dem Traurigen ſein „Unmuth lieber iſt, als alle freudige Vorſtellun„gen, dadurch man ihn zu beruhigen gedenket? „Ganz anders aber verhält es ſich mit dem Ekel

1) Ebendaſ. S. 103.

„ und den ihm verwandten Empfindungen. Die
„ Seele erkennet in demſelben keine merkliche Ver=
„ miſchung von Luſt. Das Mißvergnügen gewin=
„ net die Oberhand, und daher iſt kein Zuſtand,
„ weder in der Natur noch in der Nachahmung zu
„ erdenken, in welchem das Gemüth nicht von die=
„ ſen Vorſtellungen mit Widerwillen zurükweichen
„ ſollte.“

Vollkommen richtig; aber da der Kunſtrichter ſelbſt noch andere mit dem Ekel verwandte Empfindungen erkennet, die gleichfalls nichts als Unluſt gewähren, welche kañ ihm näher verwandt ſein, als die Empfindung des Häßlichen in den Formen? Auch dieſe iſt in der Natur ohne die geringſte Miſchung von Luſt; und da ſie deren eben ſo wenig durch die Nachahmung fähig wird, ſo iſt auch von ihr kein Zuſtand zu erdenken, in welchem das Gemüth von ihrer Vorſtellung nicht mit Widerwillen zurükweichen ſollte.

Ja dieſer Widerwille, weñ ich anders mein Gefühl ſorgfältig genug unterſucht habe, iſt gänzlich von der Natur des Ekels. Die Empfindung, welche die Häßlichkeit der Form begleitet, iſt Ekel, nur in einem geringern Grade. Dieſes ſtreitet zwar mit einer andern Anmerkung des Kunſtrichters, nach welcher er nur die allerdunkelſten Sinne, den Geſchmak, den Geruch und das Gefühl, dem Ekel ausgeſezet zu ſein glaubet. „Jene beide,
„ ſagt er, durch eine übermäßige Süßigkeit, und
„ dieſes durch eine allzu groſe Weichheit der Körper,
„ die den berührenden Fibern nicht genugſam wi=
„ derſtehen. Dieſe Gegenſtände werden ſodañ auch
„ dem Geſichte unerträglich, aber blos durch die
„ Aſſociation der Begriffe, indem wir uns des Wi=
„ derwillens erinnern, den ſie dem Geſchmake, dem
„ Geruche oder dem Gefühle verurſachen. Deñ ei=

„gentlich zu reden, gibt es keine Gegenſtände des „Ekels für das Geſicht.“ Doch mich dünkt, es laſſen ſich dergleichen allerdings nennen. Ein Feuermal in dem Geſichte, eine Haſenſcharte, eine geplätſchte Naſe mit vorragenden Löchern, ein gänzlicher Mangel der Augenbraunen, ſind Häßlichkeiten, die weder dem Geruche, noch dem Geſchmake, noch dem Gefühle zuwider ſein können. Gleichwohl iſt es gewiß, daß wir etwas dabei empfinden, welches dem Ekel ſchon viel näher kömt, als das, was uns andere Unförmlichkeiten des Körpers, ein krummer Fuß, ein hoher Rüken, empfinden laſſen; je zärtlicher das Temperament iſt, deſto mehr werden wir von den Bewegungen in dem Körper dabei fühlen, welche vor dem Erbrechen vorhergehen. Nur daß dieſe Bewegungen ſich ſehr bald wieder verlieren, und ſchwerlich ein wirkliches Erbrechen erfolgen kan; wovon man allerdings die Urſache darin zu ſuchen hat, daß es Gegenſtände des Geſichts ſind, welches in ihnen, und mit ihnen zugleich, eine Menge Realitäten wahrnimt, durch deren angenehme Vorſtellungen jene unangenehme ſo geſchwächt und verdunkelt wird, daß ſie keinen merklichen Einfluß auf den Körper haben kan. Die dunkeln Sinne hingegen, der Geſchmak, der Geruch, das Gefühl, können dergleichen Realitäten, indem ſie von etwas widerwärtigem gerühret werden, nicht mit bemerken; das Widerwärtige wirkt folglich allein und in ſeiner ganzen Stärke, und kan nicht anders als auch in dem Körper von einer weit heftigern Erſchütterung begleitet ſein.

Übrigens verhält ſich auch zur Nachahmung das Ekelhafte vollkommen ſo, wie das Häßliche. Ja, da ſeine unangenehme Wirkung die heftigere iſt, ſo kan es noch weniger als das Häßliche an und für ſich ſelbſt ein Gegenſtand weder der Poeſie,

noch der Malerei werden. Nur weil es ebenfalls durch den wörtlichen Ausdruk ſehr gemildert wird, getrauete ich mich doch wohl zu behaupten, daß der Dichter, wenigſtens einige ekelhafte Züge, als ein Ingrediens zu den nämlichen vermiſchten Empfindungen, brauchen könne, die er durch das Häßliche mit ſo gutem Erfolge verſtärket.

Das Ekelhafte kan̄ das Lächerliche vermehren; oder Vorſtellungen der Würde, des Anſtandes, mit dem Ekelhaften in Contraſt geſezet, werden lächerlich. Exempel hiervon laſſen ſich bei dem Ariſtophanes in Menge finden. Das Wieſel fällt mir ein, welches den guten Sokrates in ſeinen aſtronomiſchen Beſchauungen unterbrach. 1)

ΜΑΘ. Πρωην δε γε γνωμην μεγαλην αφῃρεθη
Υπ' ασκαλαβωτȣ. ΣΤΡ. Τινα τροπον; κατειπε μοι.
ΜΑΘ. Ζητȣντος αυτȣ της σεληνης τας ὁδȣς,
Και τας περιφορας, ειτ' ανω κεχηνοτος,
Απο της οροφης νυκτωρ γαλεωτης κατεχεσεν.
ΣΤΡ. Ησθην γαλεωτῃ καταχεσαντι Σωκρατȣς.

Man laſſe es nicht ekelhaft ſein, was ihm in den offenen Mund fällt, und das Lächerliche iſt verſchwunden. Die drolligſten Züge von dieſer Art hat die hottentottiſche Erzählung, Tquaſſouw und Knonmquaiha, in dem Kenner, einer engliſchen Wochenſchrift voller Laune, die man dem Lord Cheſterfield zuſchreibet. Man weiß, wie ſchmuzig die Hottentotten ſind; und wie vieles ſie für ſchön und zierlich und heilig halten, was uns Ekel und Abſcheu erwekket. Ein gequetſchter Knorpel von Naſe, ſchlappe, bis auf den Nabel herabhangende Brüſte, den ganzen Körper mit einer Schminke aus Ziegenfett und Ruß an der Sonne durchbeizet,

1) Nubes. v. 170 — 174.

die Haarloken von Schmeer triefend, Füße und Arme mit friſchem Gedärme umwunden: dies denke man ſich an dem Gegenſtande einer feurigen, ehrfurchtsvollen, zärtlichen Liebe; dies höre man in der edeln Sprache des Ernſtes und der Bewunderung ausgedrükt, und enthalte ſich des Lachens! 1)

1) The Connoisseur, Vol. I. n. 21. Von der Schönheit der Knonmquaiha heißt es: He was struck with the glossy hue of her complexion, which schone like the jetty down on the black hogs of Hessaqua; he was ravished with the prest gristle of her nose; and his eys dwelt with admiration on the flaccid beauties of her breasts, which descended to her navel. Und was trug die Kunſt bei, ſo viel Reize in ihr vortheilhafteſtes Licht zu ſezen? She made a varnish of the fat of goats mixed with soot, with which she anointed her whole body, as she stood beneath the rays of the sun: her locks were clotted with molted grease, and powdered with the gellow dust of Buchu; her face, which schone like the polished ebony, was beautifully varied with spots of red earth, and appeared like the sable curtain of the night bespangled with stars; she sprinkled her limbs with wood-ashes, and perfumed them with the dung of Stinkbingsem. Her arms and legs were entwined with the shining entrails of an heifer: from her neck there hung a pouch composed of the stomach of a kid: the wings of an ostrich overshadowed the fleshy promontoryes behind; and before she wore an apron formed of the shaggy ears of a lion. Ich füge noch die Ceremonie der Zuſammengebung des verliebten Paares hinzu: The Surri or Chief Priest approached them and in a deep voice chanted the nuptial rites to the melodious grumbling of the Gom-Gom; and at the same time (according to the manner of Caffraria) bedewed them plentifully with the urinary benediction. The bride and bridegroom rubbed in the precious stream with extasy; while the briny drops trickled from their bodies, like the oozy surge from the rocks of Chirigriqua.

Mit dem Schreklichen ſcheinet ſich das Ekelhafte noch inniger vermiſchen zu können. Was wir das Gräßliche nennen, iſt nichts als ein ekelhaftes Schrekliche. Dem Longin [1]) mißfällt zwar in dem Bilde der Traurigkeit beim Heſiodus [2]) das: της εκ μεν ῥινων μυξαι ῥεον, doch mich dünkt, nicht ſowohl weil es ein ekler Zug iſt, als weil es ein blos ekler Zug iſt, der zum Schreklichen nichts beiträgt. Deñ die langen über die Finger hervorragenden Nägel (μακροι δ᾽ ονυχες χειρεσσιν ὑπησαν) ſcheinet er nicht tadeln zu wollen. Gleichwohl ſind lange Nägel nicht viel weniger ekel, als eine fließende Naſe. Aber die langen Nägel ſind zugleich ſchreklich; deñ ſie ſind es, welche die Wangen zerfleiſchen, daß das Blut davon auf die Erde rinnet:

— — — — εκ δε παρειων
Αιμ᾽ απελειβετ᾽ εραζε —

Hingegen eine fließende Naſe iſt weiter nichts als eine fließende Naſe; und ich rathe der Traurigkeit nur, das Maul zuzumachen. Man leſe bei dem Sophokles die Beſchreibung der öden Höhle des unglüklichen Philoktet. Da iſt nichts von Lebensmitteln, nichts von Bequemlichkeiten zu ſehen; auſſer eine zertretene Streu von dürren Blättern, ein unförmlicher hölzerner Becher, ein Feuergeräth. Der ganze Reichtum des kranken, verlaſſenen Mannes! Wie vollendet der Dichter dieſes traurige fürchterliche Gemälde? Mit einem Zuſaze von Ekel. „Ha! fährt Neoptolem auf einmal zuſammen, „hier troknen zerriſſene Lapen, voll Blut und „Eiter!“ [3])

1) Περι ὑψους, τμημα η, p. 15. edit. Fabri.

2) Scut. Hercul. v. 266. 3) Philoct. v. 31 — 39.

NE. Ὁρω κενην οικησιν ανθρωπων διχα.
ΟΔ. Ουδ' ενδον οικοποιος εςι τις τροφη;
NE. Στειπτη γε φυλλας, ὡς εναυλιξοντι τῳ.
ΟΔ. Τα δ' αλλ' ερημα, κȣδεν εσδ' ὑποςεγον;
NE. Αυτοξυλον γ' εκπωμα, φλαυρȣργȣ τινος
Τεχνηματ' ανδρος, και πυρει' ὁμȣ ταδε.
ΟΔ. Κεινȣ το θησαυρισμα σημαινεις τοδε.
NE. Ιȣ, ιȣ· και ταυτα γ' αλλα θαλπεται
Ρακη, βαρειας τȣ νοσηλειας πλεα.

So wird auch beim Homer der geſchleifte Hektor, durch das von Blut und Staub entſtellte Geſicht und zuſammenverklebte Haar:

Squalentem barbam et concretos sanguine crines,

wie es Virgil ausdrükt, [1]) ein ekler Gegenſtand, aber eben dadurch um ſo viel ſchreklicher, um ſo viel rührender. Wer kañ die Strafe des Marſyas, beim Ovid, ſich ohne Empfindung des Ekels denken? [2])

Clamanti cutis est summos derepta per artus:
Nec quidquam, nisi vulnus, erat. Cruor undique manat;
Detectique patent nervi; trepidaeque sine ulla
Pelle micant venae. Salientia viscera possis,
Et perlucentes numerare in pectore fibras.

Aber wer empfindet auch nicht, daß das Ekelhafte hier an ſeiner Stelle iſt? Es macht das Schrekliche gräßlich; und das Gräßliche iſt ſelbſt in der Natur, weñ unſer Mitleid dabei intereſſiret wird, nicht ganz unangenehm; wie viel weniger in der Nachahmung? Ich will die Exempel nicht häufen.

1) Aen. L. 2. v. 277.

2) Metamorph. L. 6. v. 387.

Doch dieſes muß ich noch anmerken, daß es eine Art von Schreklichem gibt, zu dem der Weg dem Dichter faſt einzig und allein durch das Ekelhafte offen ſtehet. Es iſt das Schrekliche des Hungers. Selbſt im gemeinen Leben drüken wir die äuſſerſte Hungersnoth nicht anders als durch die Erzählungen aller der unnahrhaften, ungeſunden und beſonders ekeln Dinge aus, mit welchen der Magen befriediget werden muß. Da die Nachahmung nichts von dem Gefühle des Hungers ſelbſt in uns erregen kañ, ſo nimt ſie zu einem andern unangenehmen Gefühle ihre Zuflucht, welches wir im Falle des empfindlichſten Hungers für das kleinere Übel erkennen. Dieſes ſucht ſie zu erregen, um uns aus der Unluſt deſſelben ſchließen zu laſſen, wie ſtark jene Unluſt ſein müße, bei der wir die gegenwärtige gern aus der Acht ſchlagen würden. Ovid ſagt von der Oreade, welche Ceres an den Hunger abſchikte: 1)

Hanc (famem) procul ut vidit —
— refert mandata Deae; paulumque morata,
Quanquam aberat longe, quanquam modo venerat illuc,
Visa tamen sensisse famem —

Eine unnatürliche Übertreibung! Der Anblik eines Hungrigen, und wen es auch der Hunger ſelbſt wäre, hat dieſe anſtekende Kraft nicht; Erbarmen, und Gräuel, und Ekel kañ er empfinden laſſen, aber keinen Hunger. Dieſen Gräuel hat Ovid in dem Gemälde der Fames nicht geſparet, und in dem Hunger des Ereſichthon ſind, ſowohl bei ihm, als bei dem Kallimachus, 2) die ekelhaften Züge

1) Ib. L. 8. v. 809.
2) Hymn. in Cererem. v. 111 — 116.

die ſtärkſten. Nachdem Ereſichthon alles aufgezehret, und auch der Opferkuh nicht verſchonet hatte, die ſeine Mutter der Veſta auffütterte, läßt ihn Kallimachus über Pferde und Kazen herfallen, und auf den Straßen die Broken und ſchmuzigen Überbleibſel von fremden Tiſchen betteln:

Και ταν βων εφαγεν, ταν Ἑϛια ετρεφε ματηρ,
Και τον αεθλοφορον και τον πολεμηιον ἱππον,
Και ταν αιλȣρον, ταν ετρεμε θηρια μικκα —
Και τοθ᾽ ὁ τω βασιληος ενι τριοδοισι καθηϛο
Αιτιζων ακολως τε και εκβολα λυματα δαιτος —

Und Ovid läßt ihn zulezt die Zähne in ſeine eigene Glieder ſezen, um ſeinen Leib mit ſeinem Leibe zu nähren:

Vis tamen illa mali postquam consumserat omnem
Materiam — —
Ipse suos artus lacero divellere morsu
Coepit; et infelix minuendo corpus alebat.

Nur darum waren die häßlichen Harpyen ſo ſtinkend, ſo unflätig, daß der Hunger, welchen ihre Entführung der Speiſen bewirken ſollte, deſto ſchreklicher würde. Man höre die Klage des Phineus beim Apollonius: [1])

Τυτθον δ᾽ ην αρα δηποτ᾽ εδητυος αμμι λιπωσι,
Πνει τοδε μυδαλεον τε και ȣ τλητον μενος ὀδμης.
Ου κε τις ȣδε μινυνθα βροτων ανσχοιτο πελασσας,
Ουδ᾽ ει οἱ αδαμαντος εληλαμενον κεαρ ειη.
Αλλα με πικρη δητα καπισχει δαιτος αναγκη
Μιμνειν, και μιμνοντα κακῃ εν γαϛερι θεσθαι.

Ich möchte gern aus dieſem Geſichtspunkte die ekele Einführung der Harpyen beim Virgil entſchuldigen;

1) Argonaut. L. 2. v. 228 — 233.

aber es iſt kein wirklicher gegenwärtiger Hunger, den ſie verurſachen, ſondern nur ein inſtehender, den ſie prophezeien; und noch dazu löſet ſich die ganze Prophezeiung endlich in ein Wortſpiel auf. Auch Dante bereitet uns nicht nur auf die Geſchichte von der Verhungerung des Ugolino, durch die ekelhafteſte, gräßlichſte Stellung, in die er ihn mit ſeinem ehemaligen Verfolger in der Hölle ſezet; ſondern auch die Verhungerung ſelbſt iſt nicht ohne Züge des Ekels, der uns beſonders da ſehr merklich überfällt, wo ſich die Söhne dem Vater zur Speiſe anbieten. In der Note will ich noch eine Stelle aus einem Schauſpiele von Beaumont und Fletcher anführen, die ſtatt aller andern Beiſpiele hätte ſein können, weñ ich ſie nicht für ein wenig zu übertrieben erkennen müßte. 1)

1) The Sea-Voyage, Act. 3. sc. 1. Ein franzöſiſcher Seeräuber wird mit ſeinem Schiffe an eine wüſte Inſel verſchlagen. Habſucht und Neid entzweien ſeine Leute, und ſchaffen ein paar Elenden, welche auf dieſer Inſel geraume Zeit der äuſſerſten Noth ausgeſezt geweſen, Gelegenheit, mit dem Schiffe in die See zu ſtechen. Alles Vorrathes von Lebensmitteln ſonach auf einmal beraubet, ſehen jene Nichtswürdige gar bald den ſchmählichſten Tod vor Augen, und einer drükt gegen den andern ſeinen Hunger und ſeine Verzweiflung folgendergeſtalt aus:

Lamure. Oh, what a Tempst have I in my Stomach!
How my empty guts cry out! My wounds ake,
Would they would bleed again, that I migt got
Something to quench my thirst.
Franville. O Lamure, the Happiness my dogs had
When I kept house at home! they had a storehouse,
A storehouse of most blessed bones and crusts,
Hoppy crusts. Oh, how sharp Hunger pinches me! —

Ich komme auf die ekelhaften Gegenſtände in der Malerei. Weñ es auch ſchon ganz unſtreitig wäre, daß es eigentlich gar keine ekelhaften Gegenſtände für das Geſicht gäbe, von welchen es ſich von ſich ſelbſt verſtände, daß die Malerei, als ſchöne Kunſt, ihrer entſagen würde: ſo müßte ſie

LAMURE. How now, what news?
MORILLAR. Hast any meat yet?
FRANVILLE. Not a bit that I cat see;
Here be goodly quarries, but they be cruel hard
To gnaw: I ha' got some mud, we'll eat it with spoons,
Very good thick mud; but it stincks damnably,
There's old rotten trunks of trees too,
But not a leaf nor blossom in all the island.
LAMURE. How it looks!
MORILLAR. It stincks too.
LAMURE. It may be poison.
FRANVILLE. Let it be any thing;
So I can get it down. Why Man,
Poison's a princely dish.
MORILLAR. Hast thou no bisket?
No crumbs left in thy pocket? Here is my doublet,
Give me but three small crumbs.
FRANVILLE. Not for three Kingdoms,
If I were Master of 'em. Oh, Lamure,
But one poor joint of mutton, we ha' scorn'd, Man.
LAMURE. Thou speak'st of Paradise;
Or but the snuffs of those healths,
We lave lewdly at midnight flang away.
MORILLAR. Ah! but to lick the glasses.

Doch alles dieſes iſt noch nichts gegen den folgenden Auftritt, wo der Schifschirurgus dazu koñt.

FRANVILLE. Here comes the Surgeon. What
Hast thou discover'd? Smile, smile and comfort us.

dennoch die ekelhaften Gegenſtände überhaupt vermeiden, weil die Verbindung der Begriffe ſie auch dem Geſichte ekel macht. Pardenone läßt in einem Gemälde von dem Begräbniſſe Chriſti einen von den Anweſenden die Naſe ſich zuhalten. Richardſon mißbilliget dieſes deßwegen, [1]) weil Chriſtus noch nicht ſo lange todt geweſen, daß ſein Leichnam in Fäulung übergehen können. Bei der Auferwekung des Lazarus hingegen glaubt er, ſei es dem Maler erlaubt, von den Umſtehenden einige ſo zu zei-

SURGEON. I am expiring,
Smile they that can. I can find nothing, Gentlemen;
Here 's nothing can be meat, without a miracle,
Oh, that I had my boxes and my lints now,
My stupes, my tents, and those sweet helps of Nature!
What dainly dishes could I make of 'em!
MORILLAR. Hast ne'er an old suppository?
SURGEON. Oh would I had, Sir.
LAMURE. Or but the paper where such a cordial
Potion, or pills hath been entomb'd.
FRANVILLE. Or the best bladder where a cooling-glister.
MORILLAR. Hast thou not searcloths left?
Nor any old pultesses?
FRANVILLE. We care not to what it hath been ministred.
SURGEON. Sure I have none of these dainties, Gentlemen.
FRANVILLE. Where's the great wen
Thou cut'st from Hugh the sailor's shoulder?
That would serve now for a most princely Banquet.
SURGEON. Ay if we had it, Gentlemen!
I flung it over-board, Slave that I was.
LAMURE. A most improvident Villain.

1) Richardson, de la Peinture T. 1. p. 74.

gen, weil es die Geſchichte ausdrüklich ſage, daß ſein Körper ſchon gerochen habe. Mich dünkt dieſe Vorſtellung auch hier unerträglich; deñ nicht blos der wirkliche Geſtank, auch ſchon die Idee des Geſtankes erwekket Ekel. Wir fliehen ſtinkende Orte, weñ wir ſchon den Schnupfen haben. Doch die Malerei will das Ekelhafte nicht des Ekelhaften wegen; ſie will es, ſo wie die Poeſie, um das Lächerliche und Schrekliche dadurch zu verſtärken. Auf ihre Gefahr! Was ich aber von dem Häßlichen in dieſem Falle angemerkt habe, gilt von dem Ekelhaften um ſo viel mehr. Es verlieret in einer ſichtbaren Nachahmung von ſeiner Wirkung ungleich weniger, als in einer hörbaren; es kañ ſich alſo auch dort mit den Beſtandtheilen des Lächerlichen und Schreklichen weniger innig vermiſchen als hier; ſobald die Überraſchung vorbei, ſobald der erſte gierige Blik geſättiget, trennet es ſich wiederum gänzlich, und liegt in ſeiner eigenen cruden Geſtalt da.

26.

Des Herrn Winkelmañs Geſchichte der Kunſt des Altertums iſt erſchienen. Ich wage keinen Schritt weiter, ohne dieſes Werk geleſen zu haben. Blos aus allgemeinen Begriffen über die Kunſt vernünfteln, kañ zu Grillen verführen, die man über lang oder kurz zu ſeiner Beſchämung in den Werken der Kunſt widerlegt findet. Auch die Alten kañten die Bande, welche die Malerei und Poeſie mit einander verknüpfen, und ſie werden ſie nicht enger zugezogen haben, als es beiden zuträglich iſt. Was ihre Künſtler gethan, wird mich lehren, was die Künſtler überhaupt thun ſollen; und wo ſo ein

Mañ die Fakel der Geſchichte vorträgt, kañ die Speculation kühnlich nachtreten.

Man pfleget in einem wichtigen Werke zu blättern, ehe man es ernſtlich zu leſen anfängt. Meine Neugierde war, vor allen Dingen des Verfaſſers Meinung von dem Laokoon zu wiſſen; nicht zwar von der Kunſt des Werkes, über welche er ſich ſchon anderwärts erkläret hat, als nur von dem Alter deſſelben. Wem tritt er darüber bei? Denen, welchen Virgil die Grupe vor Augen gehabt zu haben ſcheinet? Oder denen, welche die Künſtler dem Dichter nacharbeiten laſſen?

Es iſt ſehr nach meinem Geſchmake, daß er von einer gegenſeitigen Nachahmung gänzlich ſchweiget. Wo iſt die abſolute Nothwendigkeit derſelben? Es iſt gar nicht unmöglich, daß die Ähnlichkeiten, die ich oben zwiſchen dem poetiſchen Gemälde und dem Kunſtwerke in Erwägung gezogen habe, zufällige und nicht vorſezliche Ähnlichkeiten ſind; und daß das eine ſo wenig das Vorbild des andern geweſen, daß ſie auch nicht einmal beide einerlei Vorbild gehabt zu haben brauchen. Hätte indeß auch ihn ein Schein dieſer Nachahmung geblendet, ſo würde er ſich für die erſtern haben erklären müßen. Deñ er nimt an, daß der Laokoon aus den Zeiten ſei, da ſich die Kunſt unter den Griechen auf dem höchſten Gipfel ihrer Vollkommenheit befunden habe; aus den Zeiten Alexanders des Großen.

„Das gütige Schikſal, ſagt er, 1) welches „auch über die Künſte bei ihrer Vertilgung noch „gewachet, hat aller Welt zum Wunder ein Werk „aus dieſer Zeit der Kunſt erhalten, zum Beweiſe „von der Wahrheit der Geſchichte von der Herlich-

1) Geſchichte der Kunſt, 10 B. 1 K.

„ keit ſo vieler vernichteten Meiſterſtüke. Laokoon, „ nebſt ſeinen beiden Söhnen, vom Ageſander, „ Apollodorus [1]) und Athenodorus aus Rhodus „ gearbeitet, iſt nach aller Wahrſcheinlichkeit aus „ dieſer Zeit, ob man gleich dieſelbe nicht beſtim= „ men, und wie einige gethan haben, die Olym= „ pias, in welcher dieſe Künſtler geblühet haben, „ angeben kañ.“

In einer Anmerkung ſezet er hinzu: „ Plinius „ meldet kein Wort von der Zeit, in welcher Age= „ ſander und die Gehülfen an ſeinem Werke, gele= „ bet haben; Maffei aber, in der Erklärung alter „ Statuen, hat wiſſen wollen, daß dieſe Künſtler „ in der acht und achtzigſten Olympias geblühet „ haben, und auf deſſen Wort haben andere, als „ Richardſon, nachgeſchrieben. Jener hat, wie ich „ glaube, einen Athenodorus unter des Polykletus „ Schülern, für einen von unſern Künſtlern genom= „ men, und da Polykletus in der ſieben und acht= „ zigſten Olympias geblühet, ſo hat man ſeinen „ vermeinten Schüler eine Olympias ſpäter geſezet: „ andere Gründe kañ Maffei nicht haben.“

Er koñte ganz gewiß keine andern haben. Aber warum läßt es Herr Winkelmañ dabei bewenden, dieſen vermeinten Grund des Maffei blos anzufüh= ren? Widerlegt er ſich von ſich ſelbſt? Nicht ſo ganz. Deñ weñ er auch ſchon von keinen andern Gründen unterſtüzt iſt, ſo macht er doch ſchon für ſich ſelbſt eine kleine Wahrſcheinlichkeit, wo man

1) Nicht Apollodorus, ſondern Polydorus. Pli= nius iſt der einzige, der dieſe Künſtler nennet, und ich wüßte nicht, daß die Handſchriften in dieſem Na= men von einander abgingen. Harduin würde es gewiß ſonſt angemerkt haben. Auch die ältern Ausgaben le= ſen alle Polydorus. Herr Winkelmañ muß ſich in dieſer Kleinigkeit blos verſchrieben haben.

nicht ſonſt zeigen kañ, daß Athenodorus, des Polyklets Schüler, und Athenodorus, der Gehülfe des Ageſander und Polydorus, unmöglich eine und eben dieſelbe Perſon können geweſen ſein. Zum Glüke läßt ſich dieſes zeigen, und zwar aus ihrem verſchiedenen Vaterlande. Der erſte Athenodorus war, nach dem ausdrüklichen Zeugniſſe des Pauſanias, [1] aus Klitor in Arkadien; der andere hingegen, nach dem Zeugniſſe des Plinius, aus Rhodus gebürtig.

Herr Winkelmañ kañ keine Abſicht dabei gehabt haben, daß er das Vorgeben des Maffei durch Beifügung dieſes Umſtandes nicht unwiderſprechlich widerlegen wollen. Vielmehr müßen ihm die Gründe, die er aus der Kunſt des Werkes nach ſeiner unſtreitigen Keñtniß ziehet, von ſolcher Wichtigkeit geſchienen haben, daß er ſich unbekümmert gelaſſen, ob die Meinung des Maffei noch einige Wahrſcheinlichkeit behalte oder nicht. Er erkennet ohne Zweifel in dem Laokoon zu viele von den argutiis, [2] die dem Lyſippus ſo eigen waren, mit welchen dieſer Meiſter die Kunſt zuerſt bereicherte, als daß er ihn für ein Werk vor deſſelben Zeit halten ſollte.

Allein, weñ es erwieſen iſt, daß der Laokoon nicht älter ſein kañ, als Lyſippus, iſt dadurch auch zugleich erwieſen, daß er ungefähr aus ſeiner Zeit ſein müße? daß er unmöglich ein weit ſpäteres Werk ſein könne? Damit ich die Zeiten, in welchen die Kunſt in Griechenland bis zum Anfange der römiſchen Monarchie ihr Haupt bald wiederum empor hob, bald wiederum ſinken ließ, übergehe: warum hätte nicht Laokoon die glükliche Frucht des Wetteifers ſein können, welchen die verſchwen-

1) Αθηνοδωρος δε και Δαμιας — ουτοι δε Αρκαδες εισιν εκ Κλειτορος. Phoc. c. 9. p. 819. edit. Kuhn.

2) Plinius L. 34. sect. 19.

deriſche Pracht der erſten Kaiſer unter den Künſtlern entzünden mußte? Warum köñten nicht Ageſander und ſeine Gehülfen die Zeitverwandten eines Strongylion, eines Arceſilaus, eines Paſiteles, eines Poſidonius, eines Diogenes ſein? Wurden nicht die Werke auch dieſer Meiſter zum Theil dem Beſten, was die Kunſt jemals hervorgebracht hatte, gleich geſchäzet? Und weñ noch ungezweifelte Stüke von ſelbigen vorhanden wären, das Alter ihrer Urheber aber wäre unbekañt, und ließe ſich aus nichts ſchließen, als aus ihrer Kunſt, welche göttliche Eingebung müßte den Kenner verwahren, daß er ſie nicht eben ſowohl in jene Zeiten ſezen zu müßen glaubte, die Herr Winkelmañ allein des Laokoons würdig zu ſein achtet?

Es iſt wahr, Plinius bemerkt die Zeit, in welcher die Künſtler des Laokoons gelebt haben, ausdrüklich nicht. Doch weñ ich aus dem Zuſammenhange der ganzen Stelle ſchließen ſollte, ob er ſie mehr unter die alten oder unter die neuern Artiſten gerechnet wiſſen wollen: ſo bekenne ich, daß ich für das leztere eine größere Wahrſcheinlichkeit darin zu bemerken glaube. Man urtheile.

Nachdem Plinius von den älteſten und größten Meiſtern in der Bildhauerkunſt, dem Phidias, dem Praxiteles, dem Skopas, etwas ausführlicher geſprochen, und hierauf die übrigen, beſonders ſolche, von deren Werken in Rom etwas vorhanden war, ohne alle chronologiſche Ordnung namhaft gemacht; ſo fährt er folgendergeſtalt fort: [1]) Nec multo plurium fama est, quorundam claritati in operibus eximiis obstante numero artificum, quoniam nec unus occupat gloriam, nec plures pariter nuncupari possunt, sicut in Laocoonte, qui est in Titi Imperatoris domo,

1) L. 36. sect. 4.

opus omnibus et picturae et statuariae artis praeponendum. Ex uno lapide eum et liberos draconumque mirabiles nexus de consilii sententia fecere summi artifices, Agesander et Polydorus et Athenodorus Rhodii. Similiter Palatinas domus Caesarum replevere probatissimis signis Craterus cum Pythodoro, Polydectes cum Hermolao, Pythodorus alius cum Artemone, et singularis Aphrodisius Trallianus. Agrippae Pantheum decoravit Diogenes Atheniensis, et Caryatides in columnis templi ejus probantur inter pauca operum: sicut in fastigio posita signa, sed propter altitudinem loci minus celebrata.

Von allen den Künſtlern, welche in dieſer Stelle genennet werden, iſt Diogenes von Athen derjenige, deſſen Zeitalter am unwiderſprechlichſten beſtim̃t iſt. Er hat das Pantheum des Agrippa ausgezieret; er hat alſo unter dem Auguſtus gelebt. Doch man erwäge die Worte des Plinius etwas genauer, und ich denke, man wird auch das Zeitalter des Kraterus und Pythodorus, des Polydektes und Hermolaus, des zweiten Pythodorus und Artemons, ſo wie des Aphrodiſius Trallianus, eben ſo unwiderſprechlich beſtim̃t finden. Er ſagt von ihnen: Palatinas domus Caesarum replevere probatissimis signis. Ich frage: kan̄ dieſes wohl nur ſo viel heiſſen, daß von ihren vortreflichen Werken die Paläſte der Kaiſer angefüllet geweſen? In dem Verſtande nämlich, daß die Kaiſer ſie überall zuſammen ſuchen und nach Rom in ihre Wohnungen verſezen laſſen? Gewiß nicht. Sondern ſie müßen ihre Werke ausdrüklich für dieſe Paläſte der Kaiſer gearbeitet, ſie müßen zu den Zeiten dieſer Kaiſer gelebt haben. Daß es ſpäte Künſtler geweſen, die nur in Italien gearbeitet, läßt ſich auch ſchon daher ſchließen, weil man ihrer ſonſt nirgends gedacht findet. Hät-

ten ſie in Griechenland in frühern Zeiten gearbeitet, ſo würde Pauſanias ein oder das andere Werk von ihnen geſehen, und ihr Andenken uns aufbehalten haben. Ein Pythodorus kömt zwar bei ihm vor, 1) allein Harduin hat ſehr Unrecht, ihn für den Pythodorus in der Stelle des Plinius zu halten. Den Pauſanias nennet die Bildſäule der Juno, die er von der Arbeit des erſtern zu Koronea in Boeotien ſahe, αγαλμα αρχαιον, welche Benennung er nur den Werken derjenigen Meiſter gibt, die in den allererſten und rauheſten Zeiten der Kunſt lange vor einem Phidias und Praxiteles gelebt hatten. Und mit Werken ſolcher Art werden die Kaiſer gewiß nicht ihre Paläſte ausgezieret haben. Noch weniger iſt auf die andere Vermuthung des Harduin zu achten, daß Artemon vielleicht der Maler gleiches Namens ſei, deſſen Plinius an einer andern Stelle gedenket. Name und Name geben nur eine ſehr geringe Wahrſcheinlichkeit, derenwegen man noch lange nicht befugt iſt, der natürlichen Auslegung einer unverfälſchten Stelle Gewalt anzuthun.

Iſt es aber ſonach auſſer allem Zweifel, daß Kraterus und Pythodorus, daß Polydektes und Hermolaus, mit den übrigen, unter den Kaiſern gelebet, deren Paläſte ſie mit ihren treflichen Werken angefüllet: ſo dünkt mich, kan man auch denjenigen Künſtlern kein ander Zeitalter geben, von welchen Plinius auf jene durch ein similiter übergehet. Und dieſes ſind die Meiſter des Laokoon. Man überlege es nur: wären Ageſander, Polydorus und Athenodorus ſo alte Meiſter, als wofür ſie Herr Winkelman hält; wie unſchiklich würde ein Schriftſteller, dem die Präciſion des Ausdrukes

1) Boeotic. c. 34.

keine Kleinigkeit iſt, weñ er von ihnen auf einmal auf die allerneueſten Meiſter ſpringen müßte, dieſen Sprung mit einem gleichergeſtalt thun?

Doch man wird einwenden, daß ſich dieſes similiter nicht auf die Verwandtſchaft in Anſehung des Zeitalters, ſondern auf einen andern Umſtand beziehe, welchen dieſe, in Betrachtung der Zeit ſo unähnliche Meiſter, mit einander gemein gehabt hätten. Plinius rede nämlich von ſolchen Künſtlern, die in Gemeinſchaft gearbeitet, und wegen dieſer Gemeinſchaft unbekañter geblieben wären, als ſie verdienten. Deñ da keiner ſich die Ehre des gemeinſchaftlichen Werks allein anmaßen können, alle aber, die daran Theil gehabt, jederzeit zu nennen, zu weitläuftig geweſen wäre: (quoniam nec unus occupat gloriam, nec plures pariter nuncupari possunt,) ſo wären ihre ſämtliche Namen darüber vernachläßiget worden. Dieſes ſei den Meiſtern des Laokoons, dieſes ſei ſo manchen andern Meiſtern widerfahren, welche die Kaiſer für ihre Paläſte beſchäftiget hätten.

Ich gebe dieſes zu. Aber auch ſo noch iſt es höchſt wahrſcheinlich, daß Plinius nur von neuern Künſtlern ſprechen wollen, die in Gemeinſchaft gearbeitet. Deñ hätte er auch von älteren reden wollen, warum hätte er nur allein der Meiſter des Laokoon erwähnet? Warum nicht auch anderer? Eines Onatas und Kalliteles; eines Timokles und Timarchides, oder der Söhne dieſes Timarchides, von welchen ein gemeinſchaftlich gearbeiteter Jupiter in Rom war. 1) Herr Winkelmañ ſagt ſelbſt, daß man von dergleichen älteren Werken, die mehr als einen Vater gehabt, ein langes Verzeichniß

1) Plinius, L. 36. sect. 4.

machen könne. [1]) Und Plinius ſollte ſich nur auf die einzigen Ageſander, Polydorus und Athenodorus beſonnen haben, wen̄ er ſich nicht ausdrüklich nur auf die neueſten Zeiten hätte einſchränken wollen?

Wird übrigens eine Vermuthung um ſo viel wahrſcheinlicher, je mehrere und größere Unbegreiflichkeiten ſich daraus erklären laſſen, ſo iſt es die, daß die Meiſter des Laokoon unter den erſten Kaiſern geblühet haben, gewiß in einem ſehr hohen Grade. Den̄ hätten ſie in Griechenland zu den Zeiten, in welche ſie Herr Winkelman̄ ſezet, gearbeitet; hätte der Laokoon ſelbſt in Griechenland ehedem geſtanden: ſo müßte das tiefſte Stillſchweigen, welches die Griechen von einem ſolchen Werke (opere omnibus et picturae et statuariae artis praeponendo) beobachtet hätten, äuſſerſt befremden. Es müßte äuſſerſt befremden, wen̄ ſo große Meiſter weiter gar nichts gearbeitet hätten, oder wen̄ Pauſanias von ihren übrigen Werken in ganz Griechenland, eben ſo wenig wie von dem Laokoon, zu ſehen bekommen hätte. In Rom hingegen kon̄te das größte Meiſterſtük lange im Verborgenen bleiben, und wen̄ Laokoon auch bereits unter dem Auguſtus wäre verfertiget worden, ſo dürfte es doch gar nicht ſonderbar ſcheinen, daß erſt Plinius ſeiner gedacht, ſeiner zuerſt und zulezt gedacht. Den̄ man erinnere ſich nur, was er von einer Venus des Skopas ſagt, [2]) die zu Rom in einem Tempel des Mars ſtand, quemcunque alium locum nobilitatura. Romae quidem magnitudo operum eam obliterat, ac magni officiorum negotiorumque acervi omnes

1) Geſchichte der Kunſt, 9 B. 2 K.

2) Plinius l. c.

a contemplatione talium abducunt: quoniam otioſorum et in magno loci ſilentio apta admiratio talis eſt.

Diejenigen, welche in der Grupe Laokoon ſo gern eine Nachahmung des virgiliſchen Laokoon ſehen wollen, werden, was ich bisher geſagt, mit Vergnügen ergreifen. Noch fiele mir eine Muthmaßung bei, die ſie gleichfalls nicht ſehr mißbilligen dürften. Vielleicht, köñten ſie denken, war es Aſinius Pollio, der den Laokoon des Virgil durch griechiſche Künſtler ausführen ließ. Pollio war ein beſonderer Freund des Dichters, überlebte den Dichter, und ſcheinet ſogar ein eigenes Werk über die Äneis geſchrieben zu haben. Deñ wo ſonſt, als in einem eigenen Werke über dieſes Gedicht, können ſo leicht die einzeln Anmerkungen geſtanden haben, die Servius aus ihm anführt? [1] Zugleich war Pollio ein Liebhaber und Kenner der Kunſt, beſaß eine reiche Sam̃lung der treflichſten alten Kunſtwerke, ließ von Künſtlern ſeiner Zeit neue fertigen, und dem Geſchmake, den er in ſeiner Wahl zeigte, war ein ſo kühnes Stük als Laokoon, vollkommen angemeſſen: [2] ut fuit acris vehementiae, sic quoque spectari monumenta sua voluit. Doch da das Kabinet des Pollio, zu den Zeiten des Plinius, als Laokoon in dem Palaſte des Titus ſtand, noch ganz unzertreñnet an einem beſondern Orte beiſammen geweſen zu ſein ſcheinet: ſo möchte dieſe Muthmaßung von ihrer Wahrſcheinlichkeit wiederum etwas verlieren. Und warum köñte es nicht

1) Ad vers. 7. L. 2. Aen. und beſonders ad vers. 183. L. 11. Man dürfte alſo wohl nicht Unrecht thun, weñ man das Verzeichniß der verlornen Schriften dieſes Mannes mit einem ſolchen Werke vermehrte.

2) Plinius L. 36. sect. 4

Titus ſelbſt gethan haben, was wir dem Pollio zu-ſchreiben wollen?

27.

Ich werde in meiner Meinung, daß die Meiſter des Laokoon unter den erſten Kaiſern gearbeitet haben, wenigſtens ſo alt gewiß nicht ſein können, als ſie Herr Winkelmañ ausgibt, durch eine kleine Nachricht beſtärket, die er ſelbſt zuerſt bekañt macht. Sie iſt dieſe: 1)

„Zu Nettuno, ehemals Antium, hat der Herr „Cardinal Alexander Albani, im Jahr 1717, in „einem großen Gewölbe, welches im Meere ver-„ſunken lag, eine Vaſe entdeket, welche von „ſchwarzgräulichem Marmor iſt, den man izo „Bigio nennet, in welche die Figur eingefüget „war; auf derſelben befindet ſich folgende In-„ſchrift:

ΑΘΑΝΟΔΩΡΟΣ ΑΓΗΣΑΝΔΡΟΥ ΡΟΔΙΟΣ
ΕΠΟΙΗΣΕ

„(Athanodorus des Ageſanders Sohn, aus Rhodus, „hat es gemacht.) Wir lernen aus dieſer Inſchrift, „daß Vater und Sohn am Laokoon gearbeitet „haben, und vermuthlich war auch Apollodorus „(Polydorus) des Ageſanders Sohn: deñ dieſer „Athanodorus kañ kein anderer ſein, als der, wel-„chen Plinius nennet. Es beweiſet ferner dieſe „Inſchrift, daß ſich mehr Werke der Kunſt, als „nur allein drei, wie Plinius will, gefunden ha-„ben, auf welche die Künſtler das Wort: Gemacht, „in vollendeter und beſtimter Zeit geſezet, nämlich „εποιησε, fecit; er berichtet, daß die übrigen Künſt-

1) Geſchichte der Kunſt, 10 B. 1 K. Anm.

„ler aus Beſcheidenheit ſich in unbeſtim̃ter Zeit „ausgedrüket, εποιει, faciebat.“

Darin wird Herr Winkelmañ wenig Widerſpruch finden, daß der Athanodorus in dieſer Inſchrift kein anderer, als der Athenodorus ſein könne, deſſen Plinius unter den Meiſtern des Laokoon gedenket. Athenodorus und Athanodorus iſt auch völlig ein Name; deñ die Rhodier bedienten ſich des doriſchen Dialekts. Allein über das, was er ſonſt daraus folgern will, muß ich einige Anmerkungen machen.

Das erſte, daß Athenodorus ein Sohn des Ageſanders geweſen ſei, mag hingehen. Es iſt ſehr wahrſcheinlich, nur nicht unwiderſprechlich. Deñ es iſt bekañt, daß es alte Künſtler gegeben, die, anſtatt ſich nach ihrem Vater zu nennen, ſich lieber nach ihrem Lehrmeiſter nennen wollen. Was Plinius von den Gebrüdern Apollonius und Tauriskus ſaget, leidet nicht wohl eine andere Auslegung. [1])

Aber wie? Dieſe Inſchrift ſoll zugleich das Vorgeben des Plinius widerlegen, daß ſich nicht mehr als drei Kunſtwerke gefunden, zu welchen ſich ihre Meiſter in der vollendeten Zeit (anſtatt des εποιει, durch εποιησε) bekañt hätten? Dieſe Inſchrift? Warum ſollen wir erſt aus dieſer Inſchrift lernen, was wir längſt aus vielen andern hätten lernen können? Hat man nicht ſchon auf der Statue des Germanicus Κλεομενης — εποιησε gefunden? Auf der ſogenañten Vergötterung des Homers, Αρχελαος εποιησε? Auf der bekañten Vaſe zu Gaeta, Σαλπιων εποιησε? [2]) u. ſ. w.

1) L. 36. sect. 4.

2) Man ſehe das Verzeichniß der Aufſchriften alter Kunſtwerke beim Marq. Gudius (ad Phaedri F. 5. L. 1.),

Herr Winkelmañ kañ ſagen: „Wer weiß dieſes „beſſer als ich? Aber, wird er hinzuſezen, deſto „ſchlimmer für den Plinius. Seinem Vorgeben „iſt alſo um ſo öfterer widerſprochen; es iſt um „ſo gewiſſer widerlegt.“

Noch nicht. Deñ wie, weñ Herr Winkelmañ den Plinius mehr ſagen ließe, als er wirklich ſagen wollen? Weñ alſo die angeführten Beiſpiele, nicht das Vorgeben des Plinius, ſondern blos das Mehrere, welches Herr Winkelmañ in dieſes Vorgeben hineingetragen, widerlegten? Und ſo iſt es wirklich. Ich muß die ganze Stelle anführen. Plinius will in ſeiner Zueignungsſchrift an den Titus, von ſeinem Werke mit der Beſcheidenheit eines Mannes ſprechen, der es ſelbſt am beſten weiß, wie viel demſelben zur Vollkommenheit noch fehle. Er findet ein merkwürdiges Exempel in einer ſolchen Beſcheidenheit bei den Griechen, über deren prahlende, vielverſprechende Büchertitel (inscriptiones, propter quas vadimonium deseri possit) er ſich ein wenig aufgehalten und ſagt: 1) Et ne in totum videar Graecos insectari, ex illis nos velim intelligi pingendi fingendique conditoribus, quos in libellis his invenies, absoluta opera, et illa quoque quae mirando non satiamur, pendenti titulo inscripsisse: ut, APELLES FACIEBAT, aut POLYCLETUS: tanquam inchoata semper arte et imperfecta: ut contra judiciorum varietates superesset artifici regressus ad veniam, velut emendaturo quidquid desideraretur, si non esset interceptus. Quare plenum verecundiae il-

und ziehe zugleich die Berichtigung deſſelben vom Gronov (Praef. ad Tom. 9. Thesauri Antiquit. Graec.) zu Rathe.

1) L. 1. p. 5. edit. Hard.

lud est, quod omnia opera tanquam novissima inscripsere et tanquam singulis fato ademti. Tria non amplius, ut opinor, absolute traduntur inscripta: ILLE FECIT, quae suis locis reddam; quo apparuit, summam artis securitatem auctori placuisse, et ob id magna invidia fuere omnia ea. Ich bitte auf die Worte des Plinius, pingendi fingendique conditoribus, aufmerkſam zu ſein. Plinius ſagt nicht, daß die Gewohnheit, in der unvollendeten Zeit ſich zu ſeinem Werke zu bekennen, allgemein geweſen; daß ſie von allen Künſtlern, zu allen Zeiten beobachtet worden: er ſagt ausdrüklich, daß nur die erſten alten Meiſter, jene Schöpfer der bildenden Künſte, pingendi fingendique conditores, ein Apelles, ein Polyklet, und ihre Zeitverwandte, dieſe kluge Beſcheidenheit gehabt hätten; und da er dieſe nur allein nennet, ſo gibt er ſtillſchweigend, aber deutlich genug zu verſtehen, daß ihre Nachfolger, beſonders in den ſpätern Zeiten, mehr Zuverſicht auf ſich ſelber geäuſſert.

Dieſes aber angenommen, wie man es annehmen muß, ſo kañ die entdekte Aufſchrift von dem einen der drei Künſtler des Laokoon ihre völlige Richtigkeit haben, und es kañ deſſen ungeachtet wahr ſein, daß, wie Plinius ſagt, nur etwa drei Werke vorhanden geweſen, in deren Aufſchriften ſich ihre Urheber der vollendeten Zeit bedienet; nämlich unter den ältern Werken, aus den Zeiten des Apelles, des Polyklets, des Nicias, des Lyſippus. Aber das kañ ſodañ ſeine Richtigkeit nicht haben, daß Athenodorus und ſeine Gehülfen Zeitverwandte des Apelles und Lyſippus geweſen ſind, zu welchen ſie Herr Winkelmañ machen will. Man muß vielmehr ſo ſchließen: Weñ es wahr iſt, daß unter den Werken der ältern Künſtler, eines

Apelles, eines Polyklets und der übrigen aus dieſer Claſſe, nur etwa drei geweſen ſind, in deren Aufſchriften die vollendete Zeit von ihnen gebraucht worden; wen̄ es wahr iſt, daß Plinius dieſe drei Werke ſelbſt namhaft gemacht hat: 1) ſo kan̄ Athe-

1) Er verſpricht wenigſtens ausdrüklich, es zu thun: quae suis locis reddam. Wen̄ er es aber nicht gänzlich vergeſſen, ſo hat er es doch ſehr im Vorbeigehen und gar nicht auf eine Art gethan, als man nach einem ſolchen Verſprechen erwartet. Wen̄ er zum Exempel ſchreibet (L. 35. sect. 39.): Lysippus quoque Aeginae picturae suae inscripsit, ενεκαυσεν· quod profecto non fecisset, nisi encaustica inventa: ſo iſt es offenbar, daß er dieſes ενεκαυσεν zum Beweiſe einer ganz andern Sache braucht. Hat er aber, wie Harduin glaubt, auch zugleich das eine von den Werken dadurch angeben wollen, deren Aufſchrift in dem Aoriſto abgefaßt geweſen: ſo hätte es ſich wohl der Mühe verlohnet, ein Wort davon mit einfließen zu laſſen. Die andern zwei Werke dieſer Art findet Harduin in folgender Stelle: Idem (Divus Augustus) in curia quoque, quam in comitio consecrabat, duas tabulas impressit parieti: Nemeam sedentem supra leonem, palmigeram ipsam, adstante cum baculo sene, cujus supra caput tabula bigae dependet. Nicias scripsit se inussisse: tali enim usus est verbo. Alterius tabulae admiratio est, puberem filium seni patri similem esse, salva aetatis differentia, supervolante aquila draconem complexa. Philochares hoc suum opus esse testatus est. (L. 35. sect. 10.) Hier werden zwei verſchiedene Gemälde beſchrieben, welche Auguſtus in dem neuerbauten Rathhauſe aufſtellen laſſen. Das zweite iſt vom Philochares, das erſte vom Nicias. Was von jenem geſagt wird, iſt klar und deutlich. Aber bei dieſem finden ſich Schwierigkeiten. Es ſtellte die Nemea vor, auf einem Löwen ſizend, einen Palmenzweig in der Hand, neben ihr ein alter Man̄ mit einem Stabe; cujus supra caput tabula bigae dependet. Was heißt das? über deſſen Haupt eine Tafel hing, worauf ein zweiſpänniger Wagen gemalt war? Das iſt noch der

nodorus, von dem keines dieſer drei Werke iſt, und der ſich deſſen ungeachtet auf ſeinen Werken der vollendeten Zeit bedienet, zu jenen alten Künſtlern nicht gehören; er kañ kein Zeitverwandter des Apelles, des Lyſippus ſein, ſondern er muß in ſpätere Zeiten geſezt werden.

einzige Siñ, den man dieſen Worten geben kañ. Alſo war auf das Hauptgemälde noch ein anderes kleineres Gemälde gehangen? Und beide waren von dem Nicias? So muß es Harduin genommen haben. Deñ wo wären hier ſonſt zwei Gemälde des Nicias, da das andere ausdrüklich dem Philochares zugeſchrieben wird: Inscripsit Nicias igitur geminae huic tabulae suum nomen in hunc modum: 'Ο ΝΙΚΙΑΣ ΕΝΕΚΑΥΣΕΝ; atque adeo e tribus operibus, quae absolute fuisse inscripta, ILLE FECIT, indicavit praefatio ad Titum, duo haec sunt Niciae. Ich möchte den Harduin fragen: weñ Nicias nicht den Aoriſtum, ſondern wirklich das Imperfectum gebraucht hätte, Plinius aber hätte blos bemerken wollen, daß der Meiſter, anſtatt γραφειν, εγκαιειν gebraucht hätte: würde er in ſeiner Sprache auch nicht noch alsdañ haben ſagen müßen, Nicias scripsit se inussisse? Doch ich will hierauf nicht beſtehen; es mag wirklich des Plinius Wille geweſen ſein, eines von den Werken, wovon die Rede iſt, dadurch anzudeuten. Wer aber wird ſich das dopelte Gemälde einreden laſſen, deren eines über dem andern gehangen? Ich mir nimmermehr. Die Worte: cujus supra caput tabula bigae dependet, können alſo nicht anders als verfälſcht ſein. Tabula bigae, ein Gemälde, worauf ein zweiſpänniger Wagen gemalet, klingt nicht ſehr plinianiſch, weñ auch Plinius ſchon ſonſt den Singularem von bigae braucht. Und was für ein zweiſpänniger Wagen? Etwa, dergleichen zu den Wettreñen in den nemeäiſchen Spielen gebraucht wurden; ſo daß dieſes kleinere Gemälde in Anſehung deſſen, was es vorſtellte, zu dem Hauptgemälde gehört hätte? Das kañ nicht ſein: deñ in den nemeäiſchen Spielen waren nicht zweiſpännige, ſondern vierſpännige Wagen gewöhnlich. (Schmidius in Prol. ad Nemeonicas, p. 2.)

Kurz, ich glaube, es ließe ſich als ein ſehr zuverläßiges Kriterium angeben, daß alle Künſtler, die das εποιησε gebraucht, lange nach den Zeiten Alexanders des Großen, kurz vor oder unter den Kaiſern, geblühet haben. Von dem Kleomenes iſt es unſtreitig; von dem Archelaus iſt es höchſt wahrſcheinlich: und von dem Salpion kan wenigſtens

Einsmals kam ich auf die Gedanken, daß Plinius anſtatt des bigae vielleicht ein griechiſches Wort geſchrieben, welches die Abſchreiber nicht verſtanden, ich meine πτυχιον. Wir wiſſen nämlich aus einer Stelle des Antigonus Karyſtius, beim Zenobius (conf. Gronovius T. 9. Antiquit. Graec. praef. p. 7.), daß die alten Künſtler nicht immer ihre Namen auf ihre Werke ſelbſt, ſondern auch wohl auf beſondere Täfelchen geſezet, welche dem Gemälde, oder der Statue angehangen wurden. Und ein ſolches Täfelchen hieß πτυχιον. Dieſes griechiſche Wort fand ſich vielleicht in einer Handſchrift durch die Gloſſe, tabula, tabella erkläret; und das tabula kam endlich mit in den Text. Aus πτυχιον ward bigae; und ſo entſtand das tabula bigae. Nichts kan zu dem Folgenden beſſer paſſen, als dieſes πτυχιον; den das Folgende eben iſt es, was darauf ſtand. Die ganze Stelle wäre alſo zu leſen: cujus supra caput πτυχιον dependet, quo Nicias scripsit se inussisse. Doch dieſe Correctur, ich bekenne es, iſt ein wenig kühn. Muß man den auch alles verbeſſern können, was man verfälſcht zu ſein beweiſen kan? Ich begnüge mich, das leztere hier geleiſtet zu haben, und überlaſſe das erſtere einer geſchikten Hand. Doch nunmehr wiederum zur Sache zurükzukommen; wen Plinius alſo nur von einem Gemälde des Nicias redet, deſſen Aufſchrift im Aoriſto abgefaßt geweſen, und das zweite Gemälde dieſer Art das obige des Lyſippus iſt: welches iſt den nun das dritte? Das weiß ich nicht. Wen ich es bei einem andern alten Schriftſteller finden dürfte, als bei dem Plinius, ſo würde ich nicht ſehr verlegen ſein. Aber es ſoll bei dem Plinius gefunden werden; und noch einmal: bei dieſem weiß ich es nicht zu finden.

das Gegentheil auf keine Weiſe erwieſen werden. Und ſo von den übrigen; den Athenodorus nicht ausgeſchloſſen.

Herr Winkelmañ ſelbſt mag hierüber Richter ſein! Doch proteſtire ich gleich im voraus wider den umgekehrten Saz. Weñ alle Künſtler, welche εποιησε gebraucht, unter die ſpäten gehören: ſo gehören darum nicht alle, die ſich des εποιει bedienet, unter die ältern. Auch unter den ſpätern Künſtlern können einige dieſe einem großen Manne ſowohl anſtehende Beſcheidenheit wirklich beſeſſen, und andere ſie zu beſizen ſich geſtellet haben.

28.

Nach dem Laokoon war ich auf nichts neugieriger, als auf das, was Herr Winkelmañ von dem ſogenañten borgheſiſchen Fechter ſagen möchte. Ich glaube eine Entdekung über dieſe Statue gemacht zu haben, auf die ich mir alles einbilde, was man ſich auf dergleichen Entdekungen einbilden kañ. 1)

Ich beſorge ſchon, Herr Winkelmañ würde mir damit zuvorgekommen ſein. Aber ich finde nichts dergleichen bei ihm; und weñ nunmehr mich etwas mißtrauiſch in ihre Richtigkeit machen köñte, ſo würde es eben das ſein, daß meine Beſorgniß nicht eingetroffen.

„Einige, ſagt Herr Winkelmañ, 2) machen „aus dieſer Statue einen Diſcobolus, das iſt, der „mit dem Diſco, oder mit einer Scheibe von „Metall, wirft, und dieſes war die Meinung des

1) (Siehe darüber den 35. 36. 37. 38. und 39. der antiquariſchen Briefe Leſſings.)

2) Geſchichte der Kunſt, 11 B. 3 K.

„berühmten Herrn von Stoſch in einem Schrei-
„ben an mich, aber ohne genugſame Betrachtung
„des Standes, worin dergleichen Figur will ge-
„ſezt ſein. Deñ derjenige, welcher etwas werfen
„will, muß ſich mit dem Leibe hinterwärts zu-
„rükziehen, und indem der Wurf geſchehen ſoll,
„liegt die Kraft auf dem nächſten Schenkel, und
„das linke Bein iſt müßig: hier aber iſt das Ge-
„gentheil. Die ganze Figur iſt vorwärts ge-
„worfen, und ruhet auf dem linken Schenkel,
„und das rechte Bein iſt hinterwärts auf das
„äuſſerſte ausgeſtreket. Der rechte Arm iſt neu,
„und man hat ihm in die Hand ein Stük von
„einer Lanze gegeben; auf dem linken Arme ſieht
„man den Riem von dem Schilde, welchen er ge-
„halten hat. Betrachtet man, daß der Kopf und
„die Augen aufwärts gerichtet ſind, und daß die
„Figur ſich mit dem Schilde vor etwas, das von
„oben her komt, zu verwahren ſcheint, ſo köñte
„man dieſe Statue mit mehrerem Rechte für eine
„Vorſtellung eines Soldaten halten, welcher ſich
„in einem gefährlichen Stande beſonders verdient
„gemacht hat; den Fechtern in Schauſpielen iſt
„die Ehre einer Statue unter den Griechen ver-
„muthlich niemals widerfahren: und dieſes Werk
„ſcheinet älter als die Einführung der Fechter un-
„ter den Griechen zu ſein.“

Man kañ nicht richtiger urtheilen. Dieſe Sta-
tue iſt eben ſo wenig ein Fechter, als ein Diſ-
cobolus: es iſt wirklich die Vorſtellung eines Kriegers,
der ſich in einer ſolchen Stellung einer gefährlichen
Gelegenheit hervorthat. Da Herr Winkelmañ aber
dieſes ſo glüklich errieth: wie koñte er hier ſtehen
bleiben? Wie koñte ihm der Krieger nicht bei-
fallen, der vollkommen in dieſer nämlichen Stel-
lung die völlige Niederlage eines Heeres abwandte,

und dem ſein erkeñtliches Vaterland eine Statue vollkommen in der nämlichen Stellung ſezen ließ?

Mit einem Worte: die Statue iſt Chabrias.

Der Beweis iſt folgende Stelle des Nepos in dem Leben dieſes Feldherrn. 1) Hic quoque in summis habitus est ducibus: resque multas memoria dignas gessit. Sed ex his elucet maxime inventum ejus in proelio, quod apud Thebas fecit, cum Boeotiis subsidio venisset. Namque in eo victoriae fidente summo duce Agesilao, fugatis jam ab eo conductitiis catervis, reliquam phalangem loco vetuit cedere, obnixoque genu scuto, projectaque hasta impetum excipere hostium docuit. Id novum Agesilaus contuens, progredi non est ausus, suosque jam incurrentes turba revocavit. Hoc usque eo tota Graecia fama celebratum est, ut illo statu Chabrias sibi statuam fieri voluerit, quae publice ei ab Atheniensibus in foro constituta est. Ex quo factum est, ut postea athletae, ceterique artifices his statibus in statuis ponendis uterentur, in quibus victoriam essent adepti.

Ich weiß es, man wird noch einen Augenblik anſtehen, mir Beifall zu geben; aber ich hoffe, auch wirklich nur einen Augenblik. Die Stellung des Chabrias ſcheinet nicht vollkommen die nämliche zu ſein, in welcher wir die borgheſiſche Statue erbliken. Die vorgeworfene Lanze, projecta hasta, iſt beiden gemein, aber das obnixo genu scuto erklären die Ausleger durch obnixo in scutum, obfirmato genu ad scutum: Chabrias wies ſeinen Soldaten, wie ſie ſich mit dem Knie gegen das Schild ſtemmen, und hinter demſelben den Feind

1) C. 1.

abwarten ſollten; die Statue hingegen hält das Schild hoch. Aber wie, weñ die Ausleger ſich irrten? Wie, weñ die Worte obnixo genu scuto nicht zuſammen gehörten, und man obnixo genu beſonders, und scuto beſonders, oder mit dem darauf folgenden projectaque hasta zuſammen leſen müßte? Man mache ein einziges Komma, und die Gleichheit iſt nunmehr ſo vollkommen als möglich. Die Statue iſt ein Soldat, qui obnixo genu, [1]) scuto projectaque hasta impetum hostis excipit; ſie zeigt, was Chabrias that, und iſt die Statue des Chabrias. Daß das Komma wirklich fehle, beweiſet das dem projecta angehängte que, welches, weñ obnixo genu scuto zuſammen gehörten, überflüſſig ſein würde, wie es deñ auch wirklich einige Ausgaben daher weglaſſen.

Mit dem hohen Alter, welches dieſer Statue ſonach zukäme, ſtimmet die Form der Buchſtaben in der darauf befindlichen Aufſchrift des Meiſters vollkommen überein; und Herr Winkelmañ ſelbſt hat aus derſelben geſchloſſen, daß es die älteſte von den gegenwärtigen Statuen in Rom ſei, auf welchen ſich der Meiſter angegeben hat. Seinem ſcharfſinnigen Blike überlaſſe ich es, ob er ſonſt in Anſehung der Kunſt etwas daran bemerket, wel-

1) So ſagt Statius obnixa pectora (Theb. L. 6. v. 863.)

— — Rumpunt obnixa furentes
Pectora —

welches der alte Gloſſator des Barths durch summa vi contra nitentia erklärt. So ſagt Ovid (Halieut. v. 11.) obnixa fronte, weñ er von der Meerbramſe (Scaro) ſpricht, die ſich nicht mit dem Kopfe, ſondern mit dem Schwanze durch die Reuſen zu arbeiten ſucht:

Non audet radiis obnixa occurrere fronte.

ches mit meiner Meinung ſtreiten könte. Sollte er ſie ſeines Beifalls würdigen, ſo dürfte ich mir ſchmeicheln, ein beſſeres Exempel gegeben zu haben, wie glüklich ſich die claſſiſchen Schriftſteller durch die alten Kunſtwerke, und dieſe hinwiederum aus jenen aufklären laſſen, als in dem ganzen Folianten des Spence zu finden iſt.

29.

Bei der unermeßlichen Beleſenheit, bei den ausgebreitetſten feinſten Keñtniſſen der Kunſt, mit welchen ſich Herr Winkelmañ an ſein Werk machte, hat er mit der edlen Zuverſicht der alten Artiſten gearbeitet, die allen ihren Fleiß auf die Hauptſache verwandten, und was Nebendinge waren, entweder mit einer gleichſam vorſezlichen Nachläßigkeit behandelten, oder gänzlich der erſten der beſten fremden Hand überließen.

Es iſt kein geringes Lob, nur ſolche Fehler begangen zu haben, die ein jeder hätte vermeiden können. Sie ſtoßen bei der erſten flüchtigen Lectüre auf, und weñ man ſie anmerken darf, ſo muß es nur in der Abſicht geſchehen, um gewiſſe Leute, welche allein Augen zu haben glauben, zu erinnern, daß ſie nicht angemerkt zu werden verdienen.

Schon in ſeinen Schriften über die Nachahmung der griechiſchen Kunſtwerke iſt Herr Winkelmañ einigemal durch den Junius verführet worden. Junius iſt ein ſehr verfänglicher Autor; ſein ganzes Werk iſt ein Cento, und da er immer mit den Worten der Alten reden will, ſo wendet er nicht ſelten Stellen aus ihnen auf die Malerei an, die an ihrem Orte von nichts weniger als von der Malerei handeln. Weñ z. E. Herr Winkelmañ leh-

ren will, daß ſich durch die bloße Nachahmung der Natur das Höchſte in der Kunſt eben ſo wenig wie in der Poeſie erreichen laſſe, daß ſowohl Dichter als Maler lieber das Unmögliche, welches wahrſcheinlich iſt, als das blos Mögliche wählen müße: ſo ſezt er hinzu: „die Möglichkeit und Wahrheit, „welche Longin von einem Maler im Gegenſaze „des Unglaublichen bei dem Dichter fordert, kañ „hiermit ſehr wohl beſtehen.“ Allein dieſer Zuſaz wäre beſſer weggeblieben; deñ er zeiget die zwei größten Kunſtrichter in einem Widerſpruche, der ganz ohne Grund iſt. Es iſt falſch, daß Longin ſo etwas jemals geſagt hat. Er ſagt etwas ähnliches von der Beredſamkeit und Dichtkunſt, aber keineswegeſ von der Dichtkunſt und Malerei. ῾Ως δ᾿ ἑτερον τι ἡ ῥητορικη φαντασια βȣλεται, και ἑτερον ἡ παρα ποιηταις ȣκ αν λαθοι σε, ſchreibt er an ſeinen Terentian, [1] ȣδ᾿ ὁτι της μεν εν ποιησει τελος εϛιν εκπληξις, της δ᾿ εν λογοις εναργεια. Und wiederum: Ου μην αλλα τα μεν παρα τοις ποιηταις μυθικωτεραν εχει την ὑπερεκπτωσιν, και παντῃ το πιϛον ὑπεραιρȣσαν· της δε ῥητορικης φαντασιας, καλλιϛον αει το εμπρακτον και εναληθες. Nur Junius ſchiebt, anſtatt der Beredſamkeit, die Malerei hier unter; und bei ihm war es, nicht bei dem Longin, wo Herr Winkelmañ geleſen hatte: [2] Praesertim cum poëticae phantasiae finis sit εκπληξις, pictoriae vero εναργεια. Και τα μεν παρα τοις ποιηταις, ut loquitur idem Longinus, u. ſ. w. Sehr wohl; Longins Worte, aber nicht Longins Siñ!

Mit folgender Anmerkung muß es ihm eben ſo gegangen ſein: „Alle Handlungen, ſagt er, [3]

1) Περι ὑψȣς, τμημα ιδ᾿. edit. Fabri p. 36. 39.
2) De Pictura Vet. L. 1. c. 4. p. 33.
3) Von der Nachahmung der griech. Werke.

„ und Stellungen der griechiſchen Figuren, die mit „ dem Charakter der Weisheit nicht bezeichnet, „ ſondern gar zu feurig und zu wild waren, ver„ fielen in einen Fehler, den die alten Künſtler „ Parenthyrſus nañten.“ Die alten Künſtler? Das dürfte nur aus dem Junius zu erweiſen ſein. Deñ Parenthyrſus war ein rhetoriſches Kunſtwort, und vielleicht, wie die Stelle des Longins zu verſtehen zu geben ſcheinet, auch nur dem einzigen Theodor eigen. 1) Τȣτῳ παρακειται τριτον τι κακιας ειδος εν τοις παθητικοις, ὁπερ ὁ Θεοδωρος παρενθυρσον εκαλει· εςι δε παθος ακαιρον και κενον, ενθα μη δει παθȣς· η αμετρον, ενθα μετριȣ δει. Ja ich zweifle ſogar, ob ſich überhaupt dieſes Wort in die Malerei übertragen läßt. Deñ in der Beredſamkeit und Poeſie gibt es ein Pathos, das ſo hoch getrieben werden kañ als möglich, ohne Parenthyrſus zu werden; und nur das höchſte Pathos an der unrechten Stelle iſt Parenthyrſus. In der Malerei aber würde das höchſte Pathos allezeit Parenthyrſus ſein, weñ es auch durch die Umſtände der Perſon, die es äuſſert, noch ſo wohl entſchuldigt werden köñte.

Dem Anſehen nach werden alſo auch verſchiedene Unrichtigkeiten in der Geſchichte der Kunſt blos daher entſtanden ſein, weil Herr Winkelmañ in der Geſchwindigkeit nur den Junius und nicht die Quellen ſelbſt zu Rathe ziehen wollen. Z. E. Weñ er durch Beiſpiele zeigen will, daß bei den Griechen alles vorzügliche in allerlei Kunſt und Arbeit beſonders geſchäzet worden, und der beſte Arbeiter in der geringſten Sache zur Verewigung ſeines Namens gelangen können; ſo führet er unter andern auch dieſes an: 2) „ Wir wiſſen den

1) Τμημα β.
2) Geſchichte der Kunſt, 4 B. 1 K. 27 §.

„ Namen eines Arbeiters von ſehr richtigen Wagen „ oder Wageſchalen; er hieß Parthenius.“ Herr Winkelmañ muß die Worte des Juvenals, auf die er ſich deßfalls beruft: lances Parthenio factas, nur in dem Catalogo des Junius geleſen haben. Deñ hätte er den Juvenal ſelbſt nachgeſehen, ſo würde er ſich nicht von der Zweideutigkeit des Wortes lanx haben verführen laſſen, ſondern ſogleich aus dem Zuſammenhange erkañt haben, daß der Dichter nicht Wagen oder Wageſchalen, ſondern Teller und Schüſſeln meine. Juvenal rühmt nämlich den Catullus, daß er es bei einem gefährlichen Sturme zur See wie der Biber gemacht, welcher ſich die Geilen abbeißt, um das Leben davon zu bringen; daß er ſeine koſtbarſten Sachen ins Meer werfen laſſen, um nicht mit ſamt dem Schiffe unterzugehen. Dieſe koſtbaren Sachen beſchreibt er, und ſagt unter andern:

Ille nec argentum dubitabat mittere, lances
Parthenio factas, urnae cratera capacem
Et dignum sitiente Pholo, vel conjuge Fusci.
Adde et bascaudas et mille escaria, multum
Caelati, biberet quo callidus emtor Olynthi.

Lances, die hier mitten unter Bechern und Schwenkkeſſeln ſtehen, was können es anders ſein, als Teller und Schüſſeln? Und was will Juvenal anders ſagen, als daß Catull ſein ganzes ſilbernes Eßgeſchirr unter welchen ſich auch Teller von getriebener Arbeit des Parthenius befanden, in's Meer werfen laſſen. Parthenius, ſagt der alte Scholiaſt, caelatoris nomen. Weñ aber Grangäus in ſeinen Anmerkungen zu dieſem Namen hinzuſezt: sculptor, de quo Plinius, ſo muß er dieſes wohl nur auf gutes Glük hingeſchrieben haben; deñ Plinius gedenkt keines Künſtlers dieſes Namens,

„Ja, fährt Herr Winkelmañ fort, es hat ſich „der Name des Sattlers, wie wir ihn nennen „würden, erhalten, der den Schild des Ajax von „Leder machte.“ Aber auch dieſes kañ er nicht daher genommen haben, wohin er ſeine Leſer verweiſet; aus dem Leben des Homers, vom Herodotus. Deñ hier werden zwar die Zeilen aus der Iliade angeführet, in welcher der Dichter dieſem Lederarbeiter den Namen Tychius beilegt; es wird aber auch zugleich ausdrüklich geſagt, daß eigentlich ein Lederarbeiter von des Homers Bekañtſchaft ſo geheiſſen, dem er durch Einſchaltung ſeines Namens ſeine Freundſchaft und Erkeñtlichkeit bezeigen wollen: 1) Απεδωκε δε χαριν και Τυχιῳ τῳ σκυτει, ὁς εδεξατο αυτον εν τω Νεῳ τειχει, προσελθοντα προς το σκυτειον, εν τοις επεσι καταζευξας εν τῃ Ιλιαδι τοις δε·

Αιας δ᾽ εγγυθεν ηλθε, φερων σακος ηυτε πυργον,
Χαλκεον, ἑπταβοειον· ὁ οἱ Τυχιος καμε τευχων
Σκυτοτομων οχ᾽ αριςος, Ὑλῃ ενι οικιᾳ ναιων.

Es iſt alſo gerade das Gegentheil von dem, was uns Herr Winkelmañ verſichern will; der Name des Sattlers, welcher das Schild des Ajax gemacht hatte, war ſchon zu des Homers Zeiten ſo vergeſſen, daß der Dichter die Freiheit hatte, einen ganz fremden Namen dafür unterzuſchieben.

Verſchiedene andere kleine Fehler ſind bloße Fehler des Gedächtniſſes, oder betreffen Dinge, die er nur als beiläufige Erläuterungen anbringet. Z. E.

Es war Herkules, und nicht Bakchus, von welchem ſich Parrhaſius rühmte, daß er ihm in der Geſtalt erſchienen ſei, in welcher er ihn gemalt. 2)

1) Herodot. Vita Hom. p. 756. ed. Wessel. Ιλ. η. v. 218.
2) Geſch. der Kunſt, 5 B. 2 K. Plinius L. 35. sect. 36. Athenaeus L. 12. p. 543.

Tauriſcus war nicht aus Rhodus, ſondern aus Tralles in Lydien. [1])

Die Atigone iſt nicht die erſte Tragödie des Sophokles. [2])

1) Geſch. der Kunſt, 10 B. 2 K. Plinius L. 36. sect. 4.

2) Geſch. der Kunſt, 9 B. 2 K. „Er führte die An„tigone, ſein erſtes Trauerſpiel, im dritten Jahre der „ſieben und ſiebenzigſten Olympias auf.“ Die Zeit iſt ungefähr richtig; aber daß dieſes erſte Trauerſpiel die Antigone geweſen ſei, das iſt ganz unrichtig. Samuel Petit, den Herr Winkelmañ in der Note anführt, hat dieſes auch gar nicht geſagt; ſondern die Antigone ausdrüklich in das dritte Jahr der vier und achtzigſten Olympias geſezt. Sophokles ging das Jahr darauf mit dem Perikles nach Samos, und das Jahr dieſer Expedition kañ zuverläßig beſtiñt werden. Ich zeige in meinem Leben des Sophokles aus der Vergleichung mit einer Stelle des ältern Plinius, daß das erſte Trauerſpiel dieſes Dichters wahrſcheinlicher Weiſe Triptolemus geweſen. Plinius redet nämlich (L. 8. sect. 12.) von der verſchiedenen Güte des Getraides in verſchiedenen Ländern, und ſchließt: Hae fuere sententiae, Alexandro Magno regnante, cum clarissima fuit Graecia, atque in toto terrarum orbe potentissima; ita tamen ut ante mortem ejus annis fere CXLV. Sophocles poëta in fabula Triptolemo frumentum Italicum. ante cuncta laudaverit, ad verbum translata sententia:

Et fortunatam Italiam frumento canêre candido.

Nun iſt zwar hier nicht ausdrüklich von dem erſten Trauerſpiele des Sophokles die Rede; allein es ſtiñt die Epoche deſſelben, welche Plutarch und der Scholiaſt und die arundelſchen Denkmäler einſtimmig in die ſieben und ſiebenzigſte Olympias ſezen, mit der Zeit, in welche Plinius den Triptolemus ſezet, ſo genau überein, daß man nicht wohl anders als dieſen Triptolemus ſelbſt für das erſte Trauerſpiel des Sophokles erkennen kañ. Die Berechnung iſt gleich geſchehen. Alexander ſtarb in der hundert und vierzehnten Olym-

Doch ich enthalte mich, dergleichen Kleinigkeiten auf einen Haufen zu tragen. Tadelſucht köñte

pias; hundert und fünf und vierzig Jahr betragen ſechs und dreiſſig Olympiaden und ein Jahr, und dieſe Summe von jener abgerechnet, gibt ſieben und ſiebenzig. In die ſieben und ſiebenzigſte Olympias fällt alſo der Triptolemus des Sophokles; und da in eben dieſe Olympias, und zwar, wie ich beweiſe, in das lezte Jahr derſelben, auch das erſte Trauerſpiel deſſelben fällt: ſo iſt der Schluß ganz natürlich, daß beide Trauerſpiele eines ſind. Ich zeige zugleich eben daſelbſt, daß Petit die ganze Hälfte des Kapitels ſeiner Miscellaneorum (18. L. 3. ebendaſſelbe, welches Herr Winkelmañ anführt) ſich hätte erſparen können. Es iſt unnöthig in der Stelle des Plutarch, die er daſelbſt verbeſſern will, den Archon Aphepſion in Demotion oder ανεψιος zu verwandeln. Er hätte aus dem dritten Jahr der ſieben und ſiebenzigſten Olympias nur in das vierte derſelben gehen dürfen, und er würde gefunden haben, daß der Archon dieſes Jahres von den alten Schriftſtellern eben ſo oft, wo nicht noch öftrer, Aphepſion, als Phädon genennet wird. Phädon nennet ihn Diodorus Siculus, Dionyſius Halikarnaſſeus und der Ungenañte in ſeinem Verzeichniſſe der Olympiaden. Aphepſion hingegen nennen ihn die arundelſchen Marmor, Apollodorus, und der dieſen anführt, Diogenes Laertius. Plutarchus aber nennet ihn auf beide Weiſe; im Leben des Theſeus, Phädon, und in dem Leben des Cimons, Aphepſion. Es iſt alſo wahrſcheinlich, wie Palmerius vermuthet, Aphepsionem et Phaedonem Archontas fuisse eponymos; scilicet uno in magistratu mortuo suffectus fuit alter. (Exercit. p. 452.) — Vom Sophokles, erinnere ich noch gelegentlich, hatte Herr Winkelmañ auch ſchon in ſeiner erſten Schrift von der Nachahmung der griechiſchen Kunſtwerke (S. 8.) eine Unrichtigkeit einfließen laſſen. „Die ſchönſten junge Leute tanzten unbekleidet auf dem Theater, und Sophokles, der große Sophokles, war der erſte, der in ſeiner Jugend dieſes Schauſpiel ſeinen Bürgern gab.“ Auf dem

es zwar nicht ſcheinen; aber wer meine Hochachtung für den Herrn Winkelmañ kennet, dürfte es für Krokylegmus halten.

Theater hat Sophokles nie nakend getanzt; ſondern um die Tropäen nach dem ſalaminiſchen Siege, und auch nur nach einigen nakend, nach andern aber bekleidet. (Athen. L. 1. p. m. 20.). Sophokles war nämlich unter den Knaben, die man nach Salamis in Sicherheit gebracht hatte; und hier auf dieſer Inſel war es, wo es damals der tragiſchen Muſe alle ihre drei Lieblinge in einer vorbildenden Gradation zu verſammeln beliebte. Der kühne Äſchylus half ſiegen; der blühende Sophokles tanzte um die Tropäen, und Euripides ward an eben dem Tage des Sieges auf eben der glüklichen Inſel geboren.

Briefe

antiquariſchen Inhalts.

1768 — 1769.

Αγωνισμα μαλλον ες το παραχρημα ακȣειν η κτημα ες αει —
(Thucyd. L. 1. c. 22.)

zu ganz Rom schreiben; aber wer meine Hochachtung für den Herrn Winckelmann kennet, dürfte es für [illegible] halten.

Theater des [illegible] [illegible] gebohren, sondern um die [illegible] nach dem salaminischen Siege, und auch um sich [illegible] rufend, nach [illegible] [illegible]. [illegible] Sophokles war [illegible] [illegible], die man nach Salamis in Sicherheit gebracht hatte, und hier auf dieser Insel [illegible] in einer verhüllenden Gradation zu [illegible] beliebt. Der kühne Aeschylus half siegen; der [illegible] Sophokles tanzte um die Trophäen; und Euripides ward an eben dem Tage des Sieges auf dem [illegible] geboren.

Vorbericht.

Dieſe Briefe waren anfangs nur beſtim̃t, einem wöchentlichen Blatte einverleibt zu werden; [1]) deñ man glaubte, daß ihr Inhalt keine andere, als eine beiläufige Leſung verdiene.

Aber es wurden ihrer für dieſe Beſtimmung zu viel; und da die Folge den Inhalt ſelbſt wichtiger zu machen ſchien, als es bloße Zänkereien über mißverſtandene Meinungen dem Publico zu ſein pflegen: ſo ward geurtheilet, daß ſie als ein eigenes Buch ſchon mit unterlaufen dürften.

Die Ausſchweifungen, welche der Verfaſſer mit ſeiner Rechtfertigung verbunden, werden wenigſtens zeigen, daß er nicht erſt ſeit geſtern mit den Gegenſtänden derſelben bekañt iſt. In der Fortſezung, welche der Titel verſpricht, hoft er noch mehr einzelne Anmerkungen los zu werden, von denen es immer gut ſein wird, daß ſie einmal gemacht worden.

Wem ſie allzu klein, allzu unerheblich vorkommen ſollten, für den, dünkt ihn, iſt wohl das ganze Fach nicht, in welches ſie gehören.

Noch erwartet man vielleicht, daß er ſich über den Ton erkläre, den er in dieſen Briefen genommen. — Vide quam sim antiquorum hominum! antwortete Cicero dem lauen Atticus, der ihm vorwarf, daß er ſich über etwas wärmer, rauher und bitterer ausgedrükt habe, als man von ſeinen Sitten erwarten können.

1) (Die erſten dieſer Briefe wurden auch wirklich in der hamburgiſchen neuen Zeitung vom Jahre 1768 zuerſt abgedrukt.)

Der ſchleichende, ſüße Complimentirton ſchikte ſich weder zu dem Vorwurfe, noch zu der Einkleidung. Auch liebt ihn der Verfaſſer überhaupt nicht, der mehr das Lob der Beſcheidenheit als der Höflichkeit ſucht. Die Beſcheidenheit richtet ſich genau nach dem Verdienſte, das ſie vor ſich hat; ſie gibt jedem, was jedem gebühret. Aber die ſchlaue Höflichkeit gibt allen alles, um von allen alles wieder zu erhalten.

Die Alten kañten das Ding nicht, was wir Höflichkeit nennen. Ihre Urbanität war von ihr eben ſo weit, als von der Grobheit entfernt.

Der Neidiſche, der Hämiſche, der Rangſüchtige, der Verhezer iſt der wahre Grobe; er mag ſich noch ſo höflich ausdrüken.

Doch es ſei, daß jene gothiſche Höflichkeit eine unentbehrliche Tugend des heutigen Umganges iſt. Soll ſie darum unſere Schriften eben ſo ſchal und falſch machen, als unſern Umgang?

Erſter Brief.

Mein Herr!

Weñ es Ihnen gleichviel iſt, ob Sie den Plaz, den Sie in Ihren Blättern gelehrten Sachen beſtimmen, mit einer guten Kritik, oder mit der Widerlegung einer verunglükten füllen: ſo haben Sie die Güte, Folgendes einzurüken.

Herr Klotz ſoll mich eines unverzeihlichen Fehlers, in ſeinem Buche von den alten geſchnittenen Steinen, überwieſen haben. Das hat ein Recenſent dieſes Buches 1) für nöthig gehalten, mit anzumerken.

Mich eines Fehlers? Das kañ ſehr leicht ſein. Aber eines unverzeihlichen? das ſollte mir leid thun. Zwar nicht ſowohl meinetwegen, der ich ihn begangen hätte: als derentwegen, die ihn mir nicht verzeihen wollten.

Deñ es wäre ja doch nur ein Fehler. Fehler ſchließen Vorſaz und Tüke aus; und daher müßen alle Fehler allen zu verzeihen ſein.

Doch gewiſſe Recenſenten haben ihre eigene Sprache. Unverzeihlich heißt bei ihnen alles, worüber ſie ſich nicht enthalten können, die Zähne zu fletſchen.

Weñ es weiter nichts iſt! — Aber dem ungeachtet: worin beſteht er deñ nun, dieſer unverzeihliche Fehler?

Herr Klotz ſchreibt: „Wie hat es einem unſerer „beſten Kunſtrichter, dem Verfaſſer des Laokoon,

1) Beitrag zum Reichspoſtreiter, St. 45.

„einfallen können, zu ſagen, daß man ſo gar vie-
„ler Gemälde nicht erwähnt finde, die die alten
„Maler aus dem Homer gezogen hätten, und daß
„es nicht der alten Artiſten Geſchmak geweſen
„zu ſein ſcheine, Handlungen aus dieſem Dichter
„zu malen? Die homeriſchen Gedichte waren ja
„gleichſam das Lehrbuch der alten Künſtler, und
„ſie borgten ihm ihre Gegenſtände am liebſten ab.
„Erinnerte ſich Herr Leſſing nicht an das große
„homeriſche Gemälde des Polygnotus, welches zu
„unſern Tagen gleichſam wieder neu geſchaffen
„worden iſt? Unter denen vom Philoſtratus be-
„ſchriebenen Gemälden ſind drei homeriſche, und
„die vom Plinius kurz angezeigten kan̄ jeder leicht
„finden. Unter den herculaniſchen Gemälden iſt
„eines, welches den Ulyſſes vorſtellt, der zur Pe-
„nelope köm̄t. Von halb erhabnen Werken will ich
„nur die merkwürdigſten anführen, u. ſ. w.“

Ich kön̄te zu dem Recenſenten ſagen: Hier ſehe ich blos, daß Herr Kloß nicht meiner Meinung iſt, daß ihn meine Meinung befremdet; aber er ſagt nichts von Fehler, noch weniger von einem unverzeihlichen Fehler.

Doch, der Recenſent kön̄te antworten: Was Herr Kloß keinen unverzeihlichen Fehler nen̄t, das beſchreibt er doch als einen ſolchen; ich habe alſo dem Kinde nur ſeinen rechten Namen gegeben.

Der Recenſent hätte faſt Recht. Ich muß mich alſo nicht an ihn, ſondern an den Herrn Kloß ſelbſt wenden. Und was kan̄ ich dieſem antworten?

Nur das: daß er mich nicht verſtanden hat; daß er mich etwas ſagen läßt, woran ich nicht gedacht habe.

Herr Kloß beliebe zu überlegen, daß es zwei ganz verſchiedene Dinge ſind: Gegenſtände malen, die Homer behandelt hat, und dieſe Gegenſtände

ſo malen, wie ſie Homer behandelt hat. Es iſt meine Schuld nicht, weñ er dieſen Unterſchied nicht begreift; weñ er ihn in meinem Laokoon nicht gefunden hat. Alles bezieht ſich darauf.

Daß die alten Artiſten ſehr gern Perſonen und Handlungen aus der trojaniſchen Epoche gemalt haben: das weiß ich, und wer weiß es nicht? Will man alle ſolche Gemälde homeriſche Gemälde nennen, weil Homer die vornehmſte Quelle der Begebenheiten dieſer Epoche iſt: meinetwegen. Aber was haben die homeriſchen Gemälde, in dieſem Verſtande, mit denen zu thun, von welchen ich rede; mit denen, dergleichen der Graf von Caylus den neuern Künſtlern vorgeſchlagen hat?

Die Beiſpiele, welche Herr Klotz mir vorhält, ſind mir alle ſo bekañt geweſen, daß ich mich würde geſchämt haben, ſie Herrn Klotz vorzuhalten. Ich würde mich geſchämt haben, zu verſtehen zu geben, Herr Klotz habe ſie entweder gar nicht, oder doch nicht ſo gut gekañt, daß ſie ihm da beifallen können, wo ſie ihm ſo nützlich geweſen wären.

Was das Sonderbarſte iſt: ich habe dieſe Beiſpiele faſt alle ſelbſt angeführt, und an dem nämlichen Orte meines Laokoon angeführt, den Herr Klotz beſtreitet. Er hätte ſie aus meiner eigenen Anführung lernen können, weñ er ſie nicht ſchon gewußt hätte. Und gleichwohl — Ich denke, daß heißt, mit dem Sprichworte zu reden, einen mit ſeinem eigenen Fette beträufen wollen.

Ich ſage, daß ich ſie faſt alle ſelbſt angeführet habe; und füge hinzu: auſſer ihnen noch weit mehrere; indem ich nämlich meine Leſer auf den Fabricius [1]) verwies; deñ ich mache nicht gern zehn Allegata, wo ich mit einem davon kommen kañ.

1) Biblioth. Graeca. L. 2. c. 6.

Folglich: habe ich dieſe Beiſpiele, und noch weit mehrere ihrer Art gekañt, ſo iſt es ja wohl deutlich, daß, weñ ich dem ungeachtet geſagt, „es „ſcheine nicht der Geſchmak der alten Artiſten ge„weſen zu ſein, Handlungen aus dem Homer zu „malen,“ ich ganz etwas anders damit muß gemeint haben, als das, was dieſe Beiſpiele widerlegen.

Ich habe damit gemeint, und meine es noch, daß, ſo ſehr die alten Artiſten den Homer auch genuzt, ſie ihn doch nicht auf die Weiſe genuzt haben, wie Caylus will, daß ihn unſere Artiſten nuzen ſollen. Caylus will, ſie ſollen nicht allein Handlungen aus dem Homer malen, ſondern ſie ſollen ſie auch vollkommen ſo malen, wie ſie ihnen Homer vormalt; ſie ſollen nicht ſowohl eben die Gegenſtände malen, welche Homer malt, als vielmehr das Gemälde ſelbſt nachmalen, welches Homer von dieſen Gegenſtänden macht; mit Beibehaltung der Ordonanz des Dichters, mit Beibehaltung aller von ihm angezeigten Localumſtände u. ſ. w.

Das, ſage ich, ſcheinen die alten Artiſten nicht gethan zu haben, ſo viel oder ſo wenig homeriſche Gegenſtände ſie auch ſonſt mögen gemalt haben. Ihre Gemälde waren homeriſche Gemälde, weil ſie den Stof dazu aus dem Homer entlehnten, den ſie nach den Bedürfniſſen ihrer eigenen Kunſt, nicht nach dem Beiſpiele einer fremden, behandelten; aber es waren keine Gemälde zum Homer.

Hingegen die Gemälde, welche Caylus vorſchlägt, ſind mehr Gemälde zum Homer, als homeriſche Gemälde, als Gemälde in dem Geiſte des Homers und ſo angegeben, wie ſie Homer ſelbſt würde ausgeführt haben, weñ er, anſtatt mit Worten, mit dem Pinſel gemalt hätte.

Deutlicher kañ ich mich nicht erklären. Wer

das nicht begreift, für den iſt der Laokoon nicht geſchrieben. Wer es aber für falſch hält, deſſen Widerlegung ſoll mir willkommen ſein: nur, ſieht man wohl, muß ſie von einer andern Art ſein, als die klotziſche.

Herr Klotz hat in ſeinem Buche mir viermal die Ehre erwieſen, mich anzuführen, um mich viermal eines Beſſern zu belehren. Ich wollte nicht gern, daß ein Menſch in der Welt wäre, der ſich lieber belehren ließe, als ich. Aber —

So viel iſt gewiß, er ſtreitet alle viermal nicht mit mir, ſondern ich weiß ſelbſt nicht mit wem. Mit einem, dem er meinen Namen gibt, den er zu einem großen Ignoranten und zugleich zu einem unſerer beſten Kunſtrichter macht.

Wahrhaftig, ich kenne mich zu gut, als daß ich mich für das eine, oder für das andere halten ſollte.

Zweiter Brief.

Sie meinen, es lohne ſich allerdings der Mühe, auch von den übrigen Beſtreitungen des Herrn Klotz ein Wort zu ſagen, weil ſie gar zu ſonderbar ſind, und Klotz ein gar zu berühmter Name geworden. Es ſei ſo, wie Sie meinen!

Aber ich muß bei der erſten wieder anfangen. Herr Klotz fragt: „Erinnerte ſich Leſſing nicht „an das große homeriſche Gemälde des Polygno„tus?“

In der Leſche zu Delphi waren zwei große Gemälde des Polygnotus. Welches meinet Herr Klotz? das im Hineintreten rechter, oder linker Hand? Nach ſeinem Allegate 1) muß er das erſtere meinen, welches die Zerſtörung von Troja und die Rükkehr der Griechen vorſtellte. Beide Vorwürfe liegen auſſer dem Plane des Homer; von beiden hat er nur einzelne Züge in die Odyſſee einſtreuen können. Aber die Griechen beſaßen eine Menge anderer Dichter, welche dieſe Vorwürfe ausdrüklich behandelt hatten; und dieſen, nicht dem Homer, iſt Polygnotus in ſeinem Gemälde gefolgt; einem Leſcheus, einem Steſichorus. Wie kañ es alſo Herr Klotz ein homeriſches Gemälde nennen?

Doch er mag das zweite, linker Hand, gemeint haben, welches den opfernden Ulyſſes im Reiche der Schatten vorſtellte. Das iſt zwar der Stof eines ganzen Buches der Odyſſee: aber dennoch iſt es klar, daß Polygnotus auch in Anordnung dieſes Gemäldes nicht ſo wohl der Odyſſee, als vielleicht den Gedichten Minyas und Noſtoi ge-

1) Pausanias L. 10. p. 859.

folgt iſt. [1]) Deñ er hat weder die homeriſche Scene angenommen, noch ſich mit den vom Homer eingeführten Perſonen begnügt. Folglich müßte auch dieſes kein homeriſches Gemälde heiſſen; und ich köñte antworten: es wäre beſſer geweſen, Herr Klotz hätte ſich gewiſſer Dinge gar nicht erinnert, als falſch.

In beiden Gemälden hat Polygnotus ſich bald an dieſen, bald an jenen Dichter und Geſchichtſchreiber gehalten; ohne ſich ein Gewiſſen zu machen, auch Dinge von ſeiner eigenen Erſindung mit einzumiſchen. Eine Freiheit, deren ſich auch andere alte Artiſten bedienten, weñ ſie Vorſtellungen aus der troianiſchen Epoche wählten.

Zwar habe ich ſchon geſagt, daß Herr Klotz dieſe Vorſtellungen alle, meinetwegen, immerhin homeriſche Vorſtellungen und Gemälde nennen mag. Aber noch einmal: was haben dieſe Gemälde, welche ihm homeriſche zu nennen beliebt, weil ihre Vorwürfe aus eben der Geſchichte genommen ſind, aus welcher Homer die ſeinigen gewählt hatte, mit den homeriſchen Gemälden zu thun, wie ſie Caylus haben will?

Ich dünke mich, über den Gebrauch, den die alten Artiſten von dem Homer machten, verſtändlichere Dinge geſagt zu haben, als irgend ein Schriftſteller über dieſe Materie. Ich habe mich nicht mit den ſchwanken, nichts lehrenden Ausdrüken von Erhizung der Einbildungskraft, von Begeiſterung, begnügt: ich habe in Beiſpielen gezeigt, was für maleriſche Bemerkungen die alten Artiſten ſchon in dem Homer gemacht fanden,

1) (Zwei Gedichte, welche Pauſanias (L. 10. c. 28.) neñt, und aus deren erſtem, der Minyas, er die Idee, den Charon mit ſeinem Nachen am jenſeitigen Ufer des Acheron anzubringen, entlehnt glaubt.)

ehe ſie Zeit hatten, ſie in der Natur ſelbſt zu machen [1]). Ich habe mich nicht begnügt, Sie blos darum zu loben, daß Sie ihre Vorwürfe aus ihm entlehnten: — welcher Stümper kañ das nicht? — ich habe an Beiſpielen gewieſen, wie Sie es anſingen, in den nämlichen Vorwürfen mit ihm zu wetteifern, und mit ihm zu dem nämlichen Ziele der Täuſchung auf einem ganz verſchiedenen Wege zu gelangen; [2]) auf einem Wege, von dem ſich Caylus nichts träumen laſſen.

Nothwehr entſchuldiget Selbſtlob.

1) Laokoon, 22. S. 182.
2) Laokoon, 22. S. 177 — 186.

Dritter Brief.

Ich komme alſo zu der zweiten Beſtreitung des Herrn Klotz. Er fährt fort: „Auch die Einwürfe, „welche Herr Leſſing von der Schwierigkeit her„nim̃t, die homeriſchen Fabeln zu malen, ſind „leicht zu heben, obgleich dieſe Widerlegung deut„licher durch den Pinſel ſelbſt, als durch meine „Feder werden würde.“

Ich glaube es ſehr gern, daß Herr Klotz vieles ungemein leicht findet, was ich für ungemein ſchwer halte. Dieſes köm̃t von der Verſchiedenheit, entweder unſerer beiderſeitigen Kräfte, oder unſers beiderſeitigen Zutrauens auf uns ſelbſt. Doch, das iſt hier nicht die Sache.

Meine Einwürfe, von der Schwierigkeit hergenommen, die homeriſchen Fabeln zu malen: was betreffen ſie? Die homeriſchen Fabeln überhaupt; oder nur einige derſelben? Dieſe und jene einzeln genommen; oder alle zuſammen in ihrer unzertreñlichen Folge bei dem Dichter?

Caylus ſchlug den neuern Artiſten nicht blos vor, ihren Stof fleiſſiger aus dem Homer, mit Beibehaltung der dichteriſchen Umſtände, zu entlehnen: er wünſchte den ganzen Homer ſo gemalt zu wiſſen; wünſchte, daß ein mächtiger Prinz eigene Galerien dazu bauen wollte. [1])

Das hätte er immer wünſchen können! Weil er ſich aber dabei einbildete, daß eine ſolche zuſammenhängende Reihe von Gemälden ein wirkliches Heldengedicht in Gemälden ſein würde; daß

1) Tableaux tirés de l'Iliade. Avert. p. 26 — 27.

ſich der ganze maleriſche Geiſt des Dichters darin zeigen müße; daß ſie, ſtatt des Probirſteins, zur Schäzung, in welchem Verhältniſſe ein epiſcher Dichter vor dem andern das maleriſche Talent beſize, dienen könne; ſo glaubte ich einige Einwendungen dagegen machen zu dürfen.

Für's erſte wendete ich ein: [1]) daß Homer eine dopelte Gattung von Weſen und Handlungen bearbeitet, ſichtbare und unſichtbare; daß aber die Malerei dieſen Unterſchied nicht angeben könne, daß bei ihr alles ſichtbar und auf einerlei Art ſichtbar ſei; daß folglich — weñ in den Gemälden des Caylus das Sichtbare mit dem Unſichtbaren, ohne unterſcheidende Abänderung mit einander wechſele, ohne eigentümliche Merkmale ſich mit einander vermiſche — nothwendig ſowohl die ganze Reihe, als auch manches einzelne Stük, dadurch äuſſerſt verwirrt, unbegreiflich und widerſprechend werden müße.

Was antwortet Herr Kloz auf dieſe Schwierigkeit? Wie ſchon angeführt: — daß ſie leicht zu heben ſei. — Wahrhaftig? Aber wie deñ? Darüber hat Herr Kloz nicht Zeit, ſich einzulaſſen; genug, daß meine Widerlegung deutlicher durch den Pinſel ſelbſt, als durch ſeine Feder werden würde.

Ewig Schade, daß Herr Kloz den Pinſel nicht führt! Er würde ihn ohne Zweifel eben ſo meiſterhaft führen, als die Feder. Oder vielmehr, noch unendlich meiſterhafter. Deñ das Geringſte wäre, daß er Unmöglichkeiten damit möglich machte!

Bis er ihn führen lernt, bitte ich indeß ſeine Feder, mich in die Schule zu nehmen. Seine fertige

1) Laokoon, 12. S. 111.

Feder ſei ſo gütig, und belehre mich — weñ ſie es ſchon nicht ganz deutlich kañ; ich bin auch mit einer halbdeutlichen Belehrung zufrieden — und belehre mich nur einigermaßen, wie man es einem Gemälde anſehen kañ, daß das, was man darin ſieht, nicht zu ſehen ſein ſollte; — und belehre mich, was für Mittel ungefähr der Pinſel brauchen köñte, um gewiſſe Perſonen in einem Gemälde mit ſehenden Augen ſo blind, oder mit blinden Augen ſo ſehend zu malen, daß ſie von zwei oder mehrern Gegenſtänden, die ſie alle gleich nahe, gleich deutlich vor oder neben ſich haben, die einen zu ſehen und die andern nicht zu ſehen, ſcheinen können. Sie belehre mich; nur beliebe es ihr, unter dieſe Mittel keine Wolken zu rechnen, von welchen ich das Unmaleriſche erwieſen habe.

Sie wird mehr zu belehren bekommen. Deñ zweitens wendete ich ein: daß durch die Aufhebung des Unſichtbaren in den homeriſchen Handlungen zugleich alle die charakteriſtiſchen Züge verloren gehen müßten, durch welche ſich bei dem Dichter die Götter über die Menſchen auszeichnen.

Auch dieſes iſt leicht zu beantworten? und am Beſten mit dem Pinſel? — Abermals Schade, daß Herr Kloz den Pinſel nicht führt: ſchweigend würde er ihn ergreifen, mit der Palette vor die Leinewand treten, und ſpielend meine Widerlegung dahin croquiren. Doch meine ganze Einbildungskraft iſt zu ſeinen Dienſten; er ſeze ſeine Feder dafür an; ich will mich bemühen, in den Beſchreibungen derſelben zu finden, was mir, leider, keine Gemälde von ihm zeigen können. — Indeß ſinne ich bei mir ſelbſt nach, welche Dimenſion ſeine Feder den homeriſchen Göttern auf der Leinewand anweiſen wird; ſinne nach, welches

das Verhältniß ſein dürfte, das ſie dem Steine, mit dem Minerva den Mars zu Boden wirft, zur Statur der Göttin, oder der Statur zu dieſem Steine, beſtimmen wird, damit unſer Erſtaunen zwar erregt, gleichwohl aber über keine anſcheinende Unmöglichkeit erregt werde; ſinne nach, in welcher Größe ſie entſcheiden wird, daß der zu Boden geworfene Mars da liegen ſoll, um die homeriſche Größe zu haben, und dennoch gegen die übrigen Ausbildungen der Scene nicht ungeheuer und brobdingragiſch zu erſcheinen; ſinne nach — Nein; ich würde mich zu Schanden ſinnen; ich muß lediglich abwarten, was dem Orakel unter den Federn mir darüber zu offenbaren belieben wird.

Drittens wendete ich ein: daß die Gemälde, an welchen Homer am reichſten, in welchen Homer am meiſten Homer ſei, progreſſive Gemälde wären; die eigentliche Malerei aber auf das Progreſſive keinen Anſpruch machen könne.

Ich Dum̃kopf, der ich noch jezt dieſe Einwendung für unwiderſprechlich halte, blos weil ſie auf das Weſen der verſchiedenen Künſte gegründet iſt! Herr Klotz muß über mich lachen; und wen̄ Herr Klotz vollends den Pinſel führte! — Nichts würde ihm leichter ſein, als den Pandarus, von dem Ergreifen des Bogens bis zu dem Fluge des Pfeils, in jedem Augenblike, auf einem und eben demſelben Gemälde darzuſtellen. 1) — Seiner Feder dürfte es freilich ſchwerer werden, mich zu belehren, wie und wodurch dem Pinſel dieſes Wunder gelingen müße. Doch er verſuch' es nur; am Ende iſt ſeiner Feder nichts zu ſchwer; ich kenne keine Feder, die alles ſo leicht, ſo deutlich zu machen weiß! —

1) Laokoon, 16. S. 135.

Vierter Brief.

Sie haben Recht; mein voriger Brief fiel in das Höhniſche. — Glauben Sie, daß es ſo leicht iſt, ſich gegen einen ſtolzen und kahlen Entſcheider des höhniſchen Tones zu enthalten?

Aber Sie urtheilen: daß ich zur Unzeit höhne; daß Herr Klotz unmöglich dieſe Einwendungen gegen die homeriſchen Gemälde könne gemeinet haben.

Und gleichwohl habe ich keine andere jemals gemacht.

Ja auch dieſe — merken Sie das wohl — habe ich keinesweges gegen die Ausführung der vom Caylus vorgeſchlagenen, oder in ſeinem Geiſte vorzuſchlagenden homeriſchen Gemälde gemacht; habe ich keineswegs in der Meinung gemacht, daß dieſe Ausführung nothwendig mißlingen müße.

Weñ dem Maler nicht jeder Gebrauch willkürlicher Zeichen unterſagt iſt; weñ er mit Recht von uns verlangen kañ, daß wir ihm gewiſſe Vorausſezungen erlauben, gewiſſe Dinge ihm zu Gefallen annehmen, andere ihm zu Gefallen vergeſſen: warum ſollte er nicht, weñ er ſonſt ein braver Meiſter iſt, aus jenen Entwürfen zu homeriſchen Gemälden ſehr ſchäzbare Kunſtwerke darſtellen können?

Ich wüßte nicht, wo ich meinen Verſtand müßte gehabt haben, weñ ich dieſes jemals geläugnet hätte.

Meine Einwendungen ſollten lediglich die Fol=

gerungen entkräften oder einſchränken, welche Caylus aus dem Malbaren der Dichter, aus ihrer größern oder geringern Schiklichkeit, in materielle Gemälde gebracht zu werden, wider einige dieſer Dichter, zum Nachtheile der Dichtkunſt ſelbſt, macht.

Fünfter Brief.

Sie beſtehen darauf, daß Herr Kloz dieſe Einwendungen nicht könne gemeint haben; das Beiſpiel, worauf er ſich beziehe, zeige es deutlich.

Gut, daß Sie auf dieſes Beiſpiel kommen. Laſſen Sie uns den Mañ hören.

„Nur ein Beiſpiel, ſagt Herr Kloz, anzu„führen: ſo verwirft Leſſing des Grafen Caylus Vor„ſchlag, die Bewunderung der trojaniſchen Greiſe „über Helenens Schönheit, aus dem dritten Buche der „Iliade, zu malen. Er neñt dieſe Epiſode einen „ekeln Gegenſtand. Ich frage hier alle, welche die „von Rubens gemalte Suſanna, nebſt den beiden „verliebten Alten geſehen, ob ihnen dieſer Anblik „ekelhaft geweſen und widrige Empfindungen in „ihrer Seele erzeugt habe. Kañ man deñ keinen „alten Mañ vorſtellen, ohne ihm dürre Beine, „einen kahlen Kopf und ein eingefallenes Geſicht „zu geben? Malt der Künſtler einen ſolchen Greis „verliebt, ſo iſt das lächerliche Bild fertig. Aber „Balthaſar Denner und Bartholomäus van der „Helſt belehren uns, daß auch der Kopf eines „alten Mannes gefallen könne. Überhaupt iſt das, „was Herr Leſſing von den jugendlichen Begier„den, und Caylus von gierigen Bliken ſagt, eine „Idee, die ſie dem Homer aufdringen. Ich finde „keine Spur davon bei den Griechen, und der al„te Künſtler würde ſie ohne Zweifel auch nicht ge„funden haben.“

Vortreflich! Weñ einem Unwahrheiten andichten, und dieſen angedichteten Unwahrheiten die

allertrivialſten Dinge entgegenſezen, einen widerlegen heißt: ſo verſteht ſich in der Welt niemand beſſer auf das Widerlegen, als Herr Kloz.

Es iſt nicht wahr, daß ich jenen Vorſchlag des Grafen Caylus verworfen habe.

Es iſt nicht wahr, daß ich dieſe Epiſode einen ekeln Gegenſtand genañt habe.

Es iſt nicht wahr, daß ich dem Homer die Idee von jugendlichen Begierden aufgedrungen habe.

Nur drei Unwahrheiten in einer Stelle, die groß genug wäre, ſieben zu enthalten; das iſt bei alle dem noch nicht viel! Laſſen Sie uns eine nach der andern vornehmen.

Es iſt nicht wahr, daß ich jenen Vorſchlag des Grafen Caylus verworfen habe. Deñ verwirft man einen Vorſchlag, weñ man blos einige zugleich mir vorgeſchlagene Mittel, dieſen Vorſchlag auszuführen, verwirft? Wo habe ich geſagt, daß der Eindruk, den die Schönheit der Helena auf die trojaniſchen Greiſe machte, gar nicht gemalet werden könne, oder müße? Ich habe blos gemißbilliget, daß Caylus in einem ſolchen Gemälde der Helena noch ihren Schleier laſſen, und uns ihre ganze Schönheit einzig und allein in den Wirkungen auf die ſie betrachtenden Greiſe zeigen will. Ja, auch ſo habe ich nicht geläugnet, daß ein guter Meiſter noch immer ein ſchäzbares Stük daraus machen könne. Ich habe nur behauptet, daß dieſes Stük nicht der Triumph der Schönheit ſein würde, ſo wie ihn Zeuxis in der Stelle des Homers erkañte. Ich habe nur behauptet, daß dieſes Stük ſich gegen das Gemälde des Zeuxis, wie Pantomime zur erhabenſten Poeſie, verhalten würde; weil wir dort erſt aus Zeichen errathen müßten, was wir hier unmittelbar fühlen. Ich habe

nur durch dieſes Beiſpiel zeigen wollen, welcher Unterſchied es ſei, in dem Geiſte Homers malen, und den Homer malen. Der Artiſt des Caylus hätte den Homer gemalt: aber Zeuxis malte in dem Geiſte des Homers. Jener wäre knechtiſch innerhalb der Schranken geblieben, welche dem Dichter das Weſen ſeiner Kunſt hier ſezet: anſtatt daß Zeuxis dieſe Schranken nicht für ſeine Schranken erkañte, und indem er den höchſten Ausdruk der Dichtkunſt nicht blos nachahmte, ſondern in den höchſten Ausdruk ſeiner Kunſt verwandelte, eben durch dieſe Verwandlung in dem höhern Verſtande homeriſch ward. — Habe ich daran Recht, oder Unrecht? Es entſcheide, wer da will: aber er verſtehe mich nur erſt. Ich will nichts auſſerordentliches geſagt haben: aber er laſſe mich nur auch nichts abgeſchmaktes ſagen. — Doch weiter.

Es iſt nicht wahr, daß ich dieſe Epiſode einen ekeln Gegenſtand genañt habe. Nicht dieſe Epiſode, ſondern die Art des Ausdrukes, mit der Caylus ſie gemalt wiſſen wollen, habe ich ekel genañt. Caylus will, daß ſich der Artiſt beſtreben ſoll, uns den Triumph der Schönheit in den gierigen Bliken und in allen den Äuſſerungen einer ſtaunenden Bewunderung auf den Geſichtern der kalten Greiſe, empfinden zu laſſen. Hierwider, nicht wider den Homer, habe ich geſagt, daß ein gieriger Blik auch das ehrwürdigſte Geſicht lächerlich mache, und ein Greis, der jugendliche Begierden verrathe, ſogar ein ekler Gegenſtand ſei. Iſt er das nicht? Ich denke noch, daß er es iſt; Herr Kloz mag mir von einer Suſanna des Rubens ſchwazen, was er will, die weder ich noch er geſehen haben. Aber ich habe mehr Suſannen geſehen; auch ſelbſt eine von Rubens, in der Galerie zu Sansſouci; und ſelten habe ich mich enthalten können, bei

Erblikung der verliebten Greiſe, bei mir auszuruſen: o über die alten Böke! — Was war dieſer Ausruf, als Ekel? Ich weiß es, die Kunſt kañ dieſen Ekel mindern; ſie kañ durch Nebenſchönheiten ihn faſt unmerklich machen: aber iſt ein Ingredienz deßwegen gar nicht in einer Miſchung, weil es nicht vorſchmekt? Nicht die dürren Beine, nicht der kahle Kopf, nicht das eingefallene Geſicht machen den verliebten Alten zu einem ekeln Gegenſtande; ſondern die Liebe ſelbſt. Man gebe ihm alle Schönheiten, die mit ſeinem Alter beſtehen können; aber man male ihn verliebt, man laſſe ihn jugendliche Begierden verrathen, und er iſt ekel, troz jenen Schönheiten allen.

Das ſage ich von den trojaniſchen Greiſen des Caylus: aber wo habe ich es von den Greiſen des Homers geſagt? Wo habe ich dieſen jugendliche Begierden aufgedrungen? — Und das iſt die dritte Unwahrheit, welche Herr Klotz ſich auf meine Rechnung erlaubt. Vielmehr habe ich ausdrüklich geſagt: 1) „Den homeriſchen Greiſen iſt dieſer Vorwurf „(nämlich des Lächerlichen und Ekelhaften) nicht „zu machen; deñ der Affect, den ſie empfinden, iſt „ein augenbliklicher Funke, den ihre Weisheit „ſogleich erſtikt; nur beſtiñt, der Helena Ehre zu „machen, aber nicht, ſie ſelbſt zu ſchänden.“

Nun ſagen Sie mir, mein Freund, was ich von Herrn Klotz denken ſoll? was er darunter ſuchen mag, daß ihm gerade mein Name gut genug iſt, unter demſelben ſich einen Strohmañ aufzuſtellen, an dem er ſeine Fechterſtreiche zeigen könne? warum gerade ich der Blödſinnige ſein muß, dem er Dinge vordociret, die das Auge von ſelbſt lernet, die zu begreifen ſchlechterdings nicht mehr Menſchenverſtand erfordert wird, als um von eins

1) Laokoon, 22. S. 178.

bis auf drei zu zählen? „Kañ man deñ keinen „alten Mañ vorſtellen, ohne ihm dürre Beine, „einen kahlen Kopf, und ein eingefallenes Geſicht „zu geben?“ Welch eine Frage! und in welchem Tone gethan! und in welchem Tone ſich ſelbſt beantwortet! „Aber Balthaſar Denner und Bartholomäus van der Helſt belehren uns, daß auch „der Kopf eines alten Mannes gefallen könne.“ Alſo bis auf Balthaſar Dennern, bis auf Bartholomäus van der Helſt, wußte das in der Welt niemand? Und wen es nicht dieſer Balthaſar und dieſer Bartholomäus gelehrt hat, der weiß es noch nicht? Ich bin wirklich ſo eitel, und glaube, daß ich es auch ohne dieſe Meiſter wiſſen würde; ja, ohne alle Meiſter in der Welt.

Sechſter Brief.

Sie entſchuldigen den Herrn Kloz: er habe zu ſeinem Buche ſo vieles nachſchlagen müßen, daß es kein Wunder ſei, weñ er nicht alles auf das genaueſte behalten; mein Laokoon ſei auch das Werk nicht, daß er verbunden geweſen, ſo eigentlich zu ſtudiren; indeß zeigten ſeine Einwürfe ſelbſt, daß er es zu leſen gewürdiget; er habe es auch anderwärts mit Lobſprüchen überhäuft.

So würde ich ihn gern ſelbſt entſchuldigen; weñ er nicht in mehrern Stüken eine allzuausdrükliche Geſliſſenheit verriethe, ſeine Leſer wider mich einzunehmen.

In dieſem Lichte ſollen Sie ſogleich auch ſeine übrigen Beſtreitungen erbliken, die ich in dieſem Briefe zuſammenfaſſen will.

An einem Orte ſchreibt Herr Kloz [1]: „Ich „gebe es Herrn Leſſing gern zu, daß weñ Dich„ter und Künſtler die Gegenſtände, welche ſie mit „einander gemein haben, nicht ſelten aus dem „nämlichen Geſichtspunkte betrachten müßen, ihre „Nachahmungen oft in vielen Stüken übereinſtim„men können, ohne daß zwiſchen ihnen ſelbſt die „geringſte Nachahmung oder Beeiferung geweſen. „Aber ich möchte dieſen Saz nicht allzu ſehr aus„gedehnt haben.“ Bin ich's, der ihn allzu ſehr ausgedehnt hat? Wozu mein Name hier, weñ er dieſes nicht zu verſtehen geben will? Der Saz enthält eine Bemerkung, die ich wahrlich nicht zuerſt gemacht habe, und auf die ich mich im Lao-

1) S. 170.

koon blos gegen Spencen bezog, der das Gegentheil viel zu weit ausgedehnt.

Doch ich will meinen Namen hier gar nicht geſehen haben. Auch in der Anmerkung will ich ihn nicht gefunden haben, [1]) wo Herr Kloz ſagt, daß er ſich einer Münze des Antoninus Pius gegen mich angenommen. Ich habe nie dieſe Münze, ſondern blos die Erklärung beſtritten, welche Addiſon von einer Zeile des Juvenal aus ihr herholen wollen: und habe ſie beſtritten, nicht um meine Erklärung dafür annehmlicher zu machen, ſondern lediglich das beſcheidene: non liquet, auch hier wiederum in ſeine Rechte zu ſezen. [2])

Aber nicht genug wundern kañ ich mich, wie ich zu der Ehre komme, das Werk des Herrn Kloz durch mich gekrönet zu ſehen. Er hat einige Steine zu ſeinem Buche in Kupfer ſtechen laſſen, wovon der lezte meinem Unterrichte ganz beſonders gewidmet iſt. „Dieſer Stein, ſchreibt er, iſt „gleichfalls aus der Sam̃lung des Herrn Caſanova, „und auch von ihm gezeichnet. Er ſtellt eine Furie vor, und ich habe ihn meinem Buche beigefügt, um Herrn Leſſing zu überzeugen, daß die „alten Künſtler wirklich Furien gebildet haben, „welches er läugnet.“

Welches er läugnet! Als ob ich es ſo ſchlechterdings, ſo völlig ohne alle Ausnahme geläugnet hätte, daß ich durch das erſte das beſte Beiſpiel widerlegt werden köñte!

Er ſtellt eine Furie vor, dieſer Stein! — Ganz gewiß? Ich erkenne blos einen Kopf im Profil mit wildem, auffliegenden Haare, zweideutigen Geſchlechts. Muß ein ſolcher Kopf nothwendig

1) S. 203.

2) Hiezu vergleiche man den Laokoon, 7. S. 72.

der Kopf einer Furie ſein? Der Ausdruk des Geſichts, wird Herr Klotz ſagen, macht ihn dazu. Auch dieſer Ausdruk iſt ſehr zweideutig; ich finde mehr Verachtung, als Wuth darin.

Doch es mag eine Furie ſein. Was mehr? Was liegt mir daran? Wäre es doch eine Furie auf einem geſchnittenen Steine; und die geſchnittenen Steine habe ich ausdrüklich ausgenommen.

Ausdrüklich ausgenommen? Ausdrüklich; deñ es war mir gar nichts unbekañtes, daß man auf geſchnittenen Steinen Furien und Furienköpfe ſehen wollen.

Sie können dieſes kaum glauben, mein Freund; und fragen: wie es, bei dieſer Ausnahme, demungeachtet dem Herrn Klotz einfallen können, mich mit einem geſchnittenen Steine zu widerlegen?

Ja, das frag' ich Sie! Leſen Sie indeß nur die Stellen meines Laokoon. — 1)

1) 2. S. 22. und 9. S. 92.

Siebenter Brief.

Vergeſſen hatte Herr Kloz meine Einſchränkungen wohl nicht: aber er verſchwieg ſie ſeinem Leſer mit Fleiß. Und er mußte wohl; deñ allerdings würde es ein wenig kindiſch geklungen haben, weñ er aufrichtig genug geweſen wäre, zu ſchreiben: „Ungeachtet Leſſing, weñ er behauptet, daß die „alten Artiſten keine Furien gebildet, die geſchnit„tenen Steine ausnimt: ſo will ich ihn dennoch „mit einem geſchnittenen Steine augenſcheinlich „hier widerlegen.“ Lieber alſo ſchlechtweg: „Leſ„ſing läugnet gebildete Furien; hier iſt eine!“

Ich weiß wohl, daß meine Aſſertion von den Furien mehrere befremdet hat. Das Allgemeine ſcheinet uns in allen Anmerkungen anſtößig zu ſein. Kaum hören wir eine Verneinung oder Bejahung dieſer Art, ſogleich zieht unſere Einbildungskraft dagegen zu Felde; und ſelten oder nie wird es ihr mißlingen, einzelne Fälle und Dinge dagegen aufzutreiben. Aber nur der Einfältigere wird ſich bereden, daß durch dieſe einzelne Ausnahmen der allgemeine Saz wahr zu ſein aufhöre. Der Verſtändigere unterſucht die Ausnahmen, und weñ er findet, daß ſie aus der Colliſion mit einem andern allgemeinen Saze entſpringen, ſo erkeñt er ſie für Beſtätigungen beider.

Der Mythologiſt hatte es längſt vor mir angemerkt, daß man auf alten Denkmälern wenig oder nichts von Abbildungen der Furien finde. Was der Mythologiſt aber dem bloßen Zufalle zuſchrieb, glaubte ich aus einem Grundſaze der Kunſt herleiten zu dürfen. Der Artiſt ſoll nur

das Schöne zu bilden wählen: folglich wird der alte Artiſt, der dem Schönen ſo vorzüglich treu blieb, keine Furien zu bilden gewählt haben; und daher der Mangel ihrer Abbildungen.

Aber eben der Artiſt, welcher nur das Schöne zu bilden wählen ſollte, muß alles bilden können. Wen verleitet ſein Können nicht öfters über ſein Sollen hinaus? Zudem arbeitet der Artiſt meiſtens für andere, von denen er nicht fordern kañ, daß ſie ſeiner Geſchiklichkeit ſich nur zur höchſten Beſtimmung der Kunſt bedienen ſollen, ſo lange es noch mehr Dinge gibt, zu welchen ſie ihnen gleichfalls nüzlich ſein kañ. Und folglich? Folglich iſt es moraliſch unmöglich, daß es keinem Menſchen vor Alters ſollte eingefallen ſein, eine Furie zu bilden, oder ſich bilden zu laſſen. Es hat vielen einfallen können; und iſt vielen eingefallen.

Läugne ich dieſes, weñ ich jenes behaupte? Nur der Antiquar, der nichts als Antiquar iſt, dem es an jedem Funken von Philoſophie fehlt, kañ mich ſo verſtehen.

Ich that alles, was ich thun koñte, dieſem Mißverſtändniſſe vorzubauen. Ich ſchlug vor, den Namen der Kunſtwerke nicht allen Antiken ohne Unterſchied zu geben, ſondern nur denen, in welchen ſich der Künſtler wirklich als Künſtler zeigen können, bei welchen die Schönheit ſeine erſte und lezte Abſicht geweſen. „Macht man, ſchrieb ich, [1] „keinen Unterſchied, ſo werden der Kenner und der „Antiquar beſtändig mit einander im Streite liegen, „weil ſie einander nicht verſtehen. Weñ jener, „nach ſeiner Einſicht in die Beſtimmung der Kunſt, „behauptet, daß dieſes oder jenes der alte Künſt„ler nie gemacht habe, nämlich als Künſtler

1) Laokoon, 9. S. 91.

„nicht, freiwillig nicht: ſo wird dieſer es dahin „ausdehnen, daß es auch weder die Religion, noch „ſonſt eine auſſer dem Gebiete der Kunſt liegende „Urſache, von dem Künſtler habe machen laſſen, „von dem Künſtler als Handarbeiter. Er wird „alſo mit der erſten der beſten Figur den Kenner „widerlegen zu können glauben u. ſ. w.“

Das iſt keine jezt erſonnene Ausflucht, da ich mich in die Enge getrieben ſehe; das ſchrieb ich ſchon damals, als mir noch niemand widerſprach; das ſchrieb ich, um allen eiteln, das rechte Ziel verfehlenden Widerſprüchen vorzukommen: aber was kümmert das Herrn Klotz und Seinesgleichen? Er thut dennoch gerade das, was ich verbeten; um zu zeigen, daß er ein paar armſelige Beiſpiele mehr weiß, als ich wiſſen mag. Ich gönne ihm dieſen Vorzug recht gern; es ſei aber, das ich ſie gekañt oder nicht gekañt habe: ſie haben ihre Abfertigung mit der ganzen Klaſſe erhalten, in die ſie gehören.

Welches Jukken, ſeine Beleſenheit ſo ſehr auf Unkoſten ſeiner Überlegung zu zeigen!

Weñ Herr Klotz noch erſt den Unterſchied beſtritten hätte, den ich unter den Antiken zu machen vorſchlage! Aber ſtillſchweigend dieſen Unterſchied zugeben, und nur immer mit einzelnen Beiſpielen auf mich einſtürmen, die nach dieſem Unterſchiede von gar keiner Folge für mich ſind: wahrlich, das iſt eine Art zu ſtreiten — eine Art, für die ich gar kein Beiwort weiß.

Als ich behauptete, daß die alten Artiſten keine Furien gebildet, fügte ich unmittelbar hinzu: [1] „Ich nehme diejenigen Figuren aus, die mehr zur „Bilderſprache, als zur Kunſt gehören, derglei„chen die auf den Münzen vornehmlich ſind.“

1) Laokoon, 2. S. 22.

Dem ungeachtet köm̃t Herr Klotz, mich zu widerlegen, mit ein paar Münzen aufgezogen, auf welchen Caylus Furien bemerkt habe. Ich kañte dergleichen Münzen ſchon ſelbſt; was liegt an der Mehrheit?

„Die Figuren auf den Münzen, ſagte ich, „gehören *vornehmlich* zur Bilderſprache.“ Aber nicht allein; die geſchnittenen Steine gehören, wegen ihres Gebrauchs als Sigel, gleichfalls dahin.[1] Weñ wir alſo auf geſchnittenen Steinen Furien zu ſehen glauben, ſo ſind wir berechtigt, ſie mehr für eigenſinnige Symbola der Beſizer, als für freiwillige Werke der Künſtler zu halten. Ich kañte dergleichen Steine: aber Herr Klotz keñt *einen* mehr! Ei, welche Freude! So freuet ſich ein Kind, das bunte Kieſel am Ufer findet, und einen nach dem andern mit Jauchzen der Mutter in den Schooß bringt; die Mutter lächelt, und ſchüttet ſie, weñ das Kind nun müde iſt, alle mit eins wieder in den Sand.

1) Laokoon, 9. S. 94.

Achter Brief.

Noch hundert ſolche Steine, noch hundert ſolche Münzen: und meine Meinung bleibt, wie ſie war. Es iſt vergebens, die Einſchränkungen, die ich ihr ſelbſt geſezt, zu Widerlegungen machen zu wollen.

Aber Herr Riedel, wie Herr Klotz ſagt, [1] ſoll bereits dieſe meine Meinung mit guten Gründen widerlegt haben.

Ich habe Herrn Riedel aus ſeinem Buche als einen jungen Mañ kennen lernen, der einen trefflichen Denker verſpricht; verſpricht, indem er ſich in vielen Stüken bereits als einen ſolchen zeigt. Ich traue ihm zu, daß er in den folgenden Theilen ganz Wort halten wird, wo er auf Materien ſtoßen muß, in welchen er weniger vorgearbeitet findet.

Doch hier habe ich ihn nicht zu loben, ſondern auf ſeine Widerlegung zu merken.

Er gedenkt meiner Aſſertion von den Furien an zwei Orten. An dem erſtern [2] gibt er ihr völligen Beifall. Er nimt ſich ſogar ihrer gegen Herrn Klotz ſelbſt an, indem er hinzuſezt: „Herr Klotz „hat zwar unter den alten Denkmälern der Kunſt „Furien gefunden. [3] Allein Herr Leſſing hat „ſchon diejenigen Figuren ausgenommen, die mehr „zur Bilderſprache, als zur Kunſt gehören, und „von dieſer Art ſcheinen die Beiſpiele des Herrn „Klotz zu ſein.“

1) S. 242.

2) Theorie der ſchönen Künſte und Wiſſenſchaften, S. 45.

3) S. Acta liter. Vol. 3. p. 289.

Dieſe Stelle führt Herr Klotz ſehr weislich nicht an. Er durfte ſie vielleicht auch nicht anführen, weñ es wahr iſt, daß Herr Riedel an der zweiten völlig anderes Sinnes geworden.

Sie lautet ſo: [1]) „Herr Leſſing behauptet, „daß die alten Künſtler keine Furien gebildet, wel„ches ich ſelbſt oben zugegeben habe. Jezt muß ich „ihm, nachdem ich eine kleine Entdekung gemacht „habe, widerſprechen, aber aus einem andern „Grunde, als Herr Klotz. Es iſt hier dem Herrn „Leſſing eben das begegnet, was er vom Herrn „Winkelmañ ſagt; er iſt durch den Junius ver„führt worden. Vermuthlich hat er, in dem Re„giſter der alten Kunſtwerke, unter dem Titel „Furien, geſucht und nichts gefunden. Ich ſchla„ge nach: Eumenides; und finde, daß Skopas „deren zwei und Kalos die dritte zu Athen gebil„det. Man kañ den Beweis im Clemens Alexan„drinus ſelbſt nachleſen.“

Ich wundre mich nicht, daß Herrn Riedel die kleine Entdekung, wie er ſie ſelbſt neñt, ſo glüklich geſchienen, daß er geglaubt, ſeinen Beifall zurük nehmen zu müßen. Aber ich werde mich wundern, weñ er das, was ich dagegen zu ſagen habe, nicht auch ein wenig glüklich findet.

Vorläufig muß ich ihn verſichern, daß ich nicht durch den Junius verführet worden. Deñ ich erinnere mich überhaupt nicht, den Junius der Furien wegen nachgeſchlagen zu haben. Nicht, weil in dieſes Schriftſtellers Verzeichniſſe der alten Kunſtwerke, unter dem Titel Furien, keiner Furien gedacht wird; ſondern weil ich die ſchon erwähnte Bemerkung der Mythologiſten, namentlich des

1) S. 136.

Banier, [1]) im Kopfe hatte, daß ſich gegenwärtig keine alte Abbildungen von dieſen Göttinen fänden: kam ich auf den Gedanken, daß vielleicht die alten Artiſten dergleichen nie gemacht, und ward in dieſem Gedanken durch die Beiſpiele ſelbſt beſtärkt, die bei dem erſten Anblike dagegen zu ſein ſcheinen.

Hätte ich den Junius nachgeſchlagen, ſo hätte mir ſehr leicht begegnen können, was Herr Riedel vermuthet: ſehr leicht aber auch nicht; deñ daß die Furien mehr als einen Namen haben, iſt ja ſo gar unbekañt nicht. Und geſezt, es wäre mir nicht begegnet; geſezt, ich wäre auf die Furien geſtoßen, die Herr Riedel darin gefunden: was mehr? Würde ich meine Meinung eben ſo geſchwind zurükgenommen haben, als er ſeinen Beifall? Gewiß nicht.

Der ganze Zuſammenhang beim Clemens Alexandrinus zeigt es, das er von Statuen redet, die der Verehrung gewidmet waren, und in ihren Tempeln ſtanden. Da nun Herr Riedel gegen meine Ausnahme aller mehr zur Bilderſprache, als zur Kunſt, gehörigen Figuren nichts zu erinnern hatte; da er ſelbſt urtheilte, daß, eben wegen dieſer Ausnahme, die von Herrn Kloz gegen mich angeführten Beiſpiele in keine Betrachtung kämen: wie koñte es Herrn Riedel nicht einfallen, daß keine Figuren gerade mehr zur Bilderſprache gehören, als eben die, welche der Anbetung öffentlich aufgeſtellet waren?

Nicht genug, daß ich, in einem eigenen Abſchnitte meines Laokoon, ausdrüklich hierauf drin-

1) Nous n'avons point à préſent de figures antiques de ces Déesses. Mémoires de l'Acad. des Inſcr. T. 5. p. 43.

ge; ich gedenke ſogar insbeſondere der Statuen, welche die Furien in ihren Tempeln nicht anders als gehabt haben köñten; ich führe namentlich die in dem Tempel zu Cerynea an. Aber auch dieſe ſtatt aller: deñ was hätte es helfen können, weñ ich einen Tempel nach dem andern durchgegangen wäre? Was ich von den Statuen des einen ſagte, hätte ich von den Statuen aller ſagen müßen.

Und alſo, dächte ich, wäre dem Einwurfe des Herrn Riedel genugſam begegnet, weñ ich ihm antwortete: Die Furien, die Sie mir entgegenſezen, gehören zu den Kunſtwerken nicht, von welchen ich rede; es ſind Werke, wie ſie die Religion befohlen hatte, die bei den ſiñlichen Vorſtellungen, welche ſie der Kunſt aufgibt, mehr auf das Bedeutende, als auf das Schöne zu ſehen pflegt.

Doch ich habe noch etwas wichtigeres zu erwidern. Die Furien vom Skopas und Kalos, [1]) die Junius Herrn Riedel bei dem Clemens Alexandrinus nachwies, ſind unſtreitig die, welche in ihrem Tempel zu Athen ſtanden, und von welchen Pauſanias ausdrüklich verſichert, [2]) daß ſie durchaus nichts ſchrekliches, ουδεν φοβερον, an ſich gehabt. [3])

1) Bei Herrn Riedel heißt er Kalas. Ein unſtreitiger Drukfehler; ſo wie in der Citation des Clemens S. 47. anſtatt 41. — Aber weñ Herr Kloz, nicht blos an einem Orte, nicht blos in einem und ebendemſelben Buche, immer und ewig Zeuxes ſchreibt: ſo ſcheint es wohl etwas mehr als ein Drukfehler zu ſein, und er kañ es nicht übel nehmen, weñ man ihn beiläufig erinnert, daß dieſer Maler nicht Zeuxes, ſondern Zeuxis geheiſſen.

2) L. I. c. 28.

3) (Ohne Zweifel waren ſie als Eumeniden, Gütige, Wohlthätige, welchen Namen ſie erhielten, nach-

Nun ſage mir Herr Riedel, ob Furien, welche nichts von Furien an ſich haben, ſolche Furien ſind, deren Abbildung ich auf die alten Artiſten nicht will kommen laſſen? Ich ſchreibe im Laokoon: „Wuth und „Verzweiflung ſchändeten keines von ihren Werken; „ich darf behaupten, daß ſie nie eine Furie gebil„det haben.“ Aus der unmittelbaren Verbindung dieſer zwei Säze iſt es ja wohl klar, was für Furien ich meine; Furien, die in jedem Geſichtszuge, in Stellung und Gebärden, verrathen, was ſie ſein ſollen. Waren die Furien des Skopas und Kalos dieſer Art? Es waren Furien, und waren auch keine: ſie ſtellten die Göttinen der Rache vor, aber nicht ſo vor, wie wir ſie jezt bei dem Namen der Furien denken.

Sie beſtärken alſo meinen Saz vielmehr, als daß ſie ihn im geringſten zweifelhaft machen ſollten. Deñ weñ die Alten auch nicht einmal an ihren gottesdienſtlichen Vorſtellungen, da, wo das Bedeutende ihnen mehr galt, als das Schöne, weñ ſie auch nicht einmal da duldeten, wenigſtens nicht verlangten, daß die Göttinen der Rache durch die häßlichen, ſchändenden Keñzeichen des menſchlichen Affects entſtellt und erniedriget würden: was ſollte ihre Artiſten, die in willkürlichen Werken den Ausdruk der Schönheit ſtets unterordneten, zu ſo ſcheußlichen Frazengeſichtern haben verleiten können? Selbſt die hetruriſchen Künſtler, die der Schönheit weit weniger opferten, als die griechiſchen, weñ ſie Furien bilden mußten, bildeten ſie nicht als Furien; wie ich an einer Urne beim Gorius gezeigt habe, von welcher ich ſchon damals

dem Oreſt ſie verſöhnt hatte, abgebildet. — Die ganze Stelle bei Pauſanias lautet: Τοις δε αγαλμασιν ουτε τουτοις επεστιν ουδεν φοβερον, ουτε ὁσα αλλα ανακειται θεων των ὑπογαιων.)

anmerkte, daß ſie den Worten, aber nicht dem Geiſte meiner Aſſertion, widerſpreche.

Ich darf es nicht bergen, daß es Herr Klotz ſelbſt iſt, welcher mir die unſchreklichen Furien zu Athen nachgewieſen. 1) Sie ſchwebten mir in den Gedanken, aber im Nachſchlagen gerieth ich auf die zu Cerynea.

Und nun, was meinen Sie, mein Freund? Sie ſehen, Herr Riedel widerlegt die Einwürfe des Herrn Klotz, und Herr Klotz gibt mir Waffen wider Herrn Riedel. Sie drängen von entgegengeſezten Seiten in mich; beide wollen mich umſtürzen: aber da ich dem einen gerade dahin fallen ſoll, wo mich der andere nicht will hinfallen laſſen, ſo heben ſich ihre Kräfte gegen einander auf, und ich bleibe ſtehen. Ich dächte, ich ſchiede gänzlich aus: ſo liegen ſie einander ſelbſt in den Haaren. Doch dafür werden ſie ſich wohl hüten. Vielmehr ſehe ich ſie ſchon im voraus in ihrer deutſchen Bibliothek ſo nahe zuſammenrüken, daß ich doch kipen muß, ich mag wollen oder nicht. Geben Sie nur Acht!

1) Acta liter. Vol. 3. Pars 3. p. 289.

Neunter Brief.

Ich denke nicht, daß ich mir zu viel herausnehme, weñ ich mich auch noch an einem Orte von Herrn Klotz gemeint glaube, wo er mich nicht neñt: deñ er neñt mich dafür anderwärts, wo er den nämlichen Kampf kämpfet.

Er will durchaus nicht leiden, daß man den alten Artiſten die Perſpectiv abſpricht.

Im Laokoon hatte ich es gethan: obſchon gar nicht in der Abſicht, wie Perrault und andere, denen es damit auf die Verkleinerung der Alten angeſehen iſt. Doch da Herr Klotz mich ſo ſelten verſtanden: wie koñte ich verlangen, daß er mich hier errathen ſollte? Er warf mich alſo mit den Perraults in eine Klaſſe, und nahm ſich in ſeinem Beitrage zur Geſchichte des Geſchmaks und der Kunſt aus Münzen, 1) der Alten gegen mich an, die es wahrhaftig nie nöthig haben, daß man ſich ihrer gegen mich anniṁt.

Seitdem hat er neue Hülfsvölker angeworben, mit denen er in ſeinem Buche von geſchnittenen Steinen 2) zum zweitenmal auf dem Plane erſcheint. „Mein Eifer, ſagt er, für den Ruhm „der Alten, denen ich große Dankbarkeit ſchuldig „zu ſein glaube, erlaubt mir nicht, eine Anmer„kung hier zu unterdrüken.“ Und dieſe Anmerkung läuft dahinaus, daß nunmehr durch einen geſchnittenen Stein aus tauſenden, durch eine gewiſſe Abhandlung des Grafen Caylus, und durch eine bisher unbemerkte Stelle des Philoſtratus, der

1) S. 179. 2) S. 92.

Alten Keñtniß und Ausübung der Perſpectiv auſſer allen Zweifel geſezt ſei.

Ich wünſchte ſehr, daß ſich der Eifer des Herrn Klotz für den Ruhm der Alten mehr auf Einſicht, als auf Dankbarkeit gründen möchte! Die Dankbarkeit iſt eine ſchöne Tugend; aber ohne ein feines Gefühl dringt ſie dem Wohlthäter oft Dinge auf, die er nicht haben mag, und wobei er ſich beſſer befindet, ſie nicht zu haben, als zu haben. Meinem Bedünken nach, iſt die Dankbarkeit des Herrn Klotz gänzlich in dieſem Falle. Doch davon an einem andern Orte. Jezt laſſen Sie uns ſehen, was Herr Klotz von der Perſpectiv überhaupt weiß, und mit welchen ihm eigenen Gründen er ſie den Alten zuſprechen zu müßen glaubt.

Herr Klotz erkläret die Perſpectiv, insofern ſie in dem Künſtler iſt, durch „die Geſchiklichkeit, [1]) die Gegenſtände auf einer Oberfläche ſo „vorzuſtellen, wie ſie ſich unſerm Auge in einem „gewiſſen Abſtande zeigen." Dieſe Erklärung iſt von Wort zu Wort aus dem deutſchen Pernetty abgeſchrieben, welches das abgeſchmakte O b e r f l ä ch e beweiſet. Fläche iſt für die Malerei Fläche, ſie mag oben, oder unten, oder auf der Seite ſein.

Doch abgeſchrieben, oder nicht abgeſchrieben; weñ ſie nur richtig iſt. — Richtig iſt die Erklärung allerdings; aber dabei viel zu weitläuftig, als daß ſie bei Entſcheidung der vorhabenden Streitſache im geringſten zu brauchen ſei.

Deñ iſt die Perſpectiv weiter nichts als die Wiſſenſchaft, Gegenſtände auf einer Fläche ſo vorzuſtellen, wie ſie ſich in einem gewiſſen Abſtande unſerm Auge zeigen: ſo iſt die Perſpectiv kein Theil der Zeichenkunſt, ſondern die Zeichenkunſt ſelbſt.

1) Beitrag zur Geſchichte der Kunſt aus Münzen, S. 178.

Was thut die Zeichenkunſt anders, was thut ſie im geringſten mehr, als was nach dieſer Erklärung die Perſpectiv thut? Auch ſie ſtellt die Gegenſtände auf einer Fläche vor; auch ſie ſtellt ſie vor, nicht wie ſie ſind, ſondern wie ſie dem Auge erſcheinen, und ihm in einem gewiſſen Abſtande erſcheinen. Folglich kañ ſie nie ohne Perſpectiv ſein, und das geringſte, was der Zeichner vorſtellt, kañ er nicht anders als perſpectiviſch vorſtellen.

Den Alten in dieſem Verſtande die Perſpectiv abſprechen, würde wahrer Unſiñ ſein. Deñ es würde ihnen nicht die Perſpectiv, ſondern die ganze Zeichenkunſt abſprechen heiſſen, in der ſie ſo große Meiſter waren.

Das hat niemanden einkommen können. Sondern weñ man den Alten die Perſpectiv ſtreitig macht, ſo geſchieht es in dem engern Verſtande, in welchem die Künſtler dieſes Wort nehmen. Die Künſtler aber verſtehen darunter die Wiſſenſchaft, mehrere Gegenſtände mit einem Theile des Raums, in welchem ſie ſich befinden, ſo vorzuſtellen, wie dieſe Gegenſtände auf verſchiedene Plane des Raums verſtreuet, mit ſamt dem Raume, dem Auge aus einem und eben demſelben Standorte erſcheinen würden.

Dieſe Erklärung iſt mit jener im Grunde eins: nur daß jene, die mathematiſche, ſich auf einen einzelnen Gegenſtand beziehet; dieſe aber auf mehrere geht, welche zuſammen aus dem nämlichen Geſichtspunkte, jedoch in verſchiedener Entfernung von dieſem gemeinſchaftlichen Geſichtspunkte, betrachtet werden. Nach jener können einzelne Theile in einem Gemälde vollkommen perſpectiviſch ſein, ohne daß es, nach dieſer, das ganze Gemälde iſt, indem es ihm an der Einheit des Geſichtspunkts

fehlt, und die verſchiedenen Theile deſſelben verſchiedene Geſichtspunkte haben.

Herr Kloz ſcheinet von dieſem Fehler gar nichts zu verſtehen. Er ſpricht immer nur von der verhältnißmäßigen Verkleinerung der Figuren, und der Verminderung der Tinten; und bildet ſich ein, daß damit in der Perſpectiv alles gethan ſei. Aber er ſollte wiſſen, daß ein Gemälde beide dieſe Stüke gut genug haben, und dennoch ſehr unperſpectiviſch ſein kañ.

Die bloße Beobachtung der optiſchen Erfahrung, ſage ich im Laokoon, [1]) daß ein Ding in der Ferne kleiner erſcheinet, als in der Nähe, macht ein Gemälde noch lange nicht perſpectiviſch. — Ich brauche alſo dieſe Beobachtung den alten Artiſten gar nicht abzuſprechen; die Natur lehrt ſie; ja, es würde mir unbegreiflich ſein, weñ nicht gleich die allerersten Künſtler darauf gefallen wären. Ob ſie aber die mathematiſche Genauigkeit dabei angebracht, die wir bei unſern auch ſehr mittelmäßigen Malern gewohnt ſind, ob ſie ſich nicht mit einem ungefähren Augenmaße begnügt: das iſt eine andere Frage, die durch bloße Schriftſtellen zum Beſten der Alten nicht entſchieden werden kañ, beſonders da ſo unzählige alte Kunſtwerke einer ſolchen Entſcheidung keinesweges günſtig ſind.

Eben ſo natürlich iſt eine etwanige Verminderung der Tinten: deñ eben die tägliche Erfahrung, welche uns lehret, daß ein Ding in der Entfernung kleiner erſcheint, lehret uns auch, daß die Farben der entfernten Dinge immer mehr und mehr ermatten und ſchwinden, in einander verfließen und in einander ſich verwandeln. Folglich können und müßen die alten Gemälde auch hiervon gezeigt ha-

1) 19. S. 160.

ben; und die, welche ungleich mehr als andere davon zeigten, werden mehr als andere deßhalb ſein geprieſen worden.

Dieſes beantwortet die Frage des Herrn Klotz: „Koñten die alten Schriftſteller von einer Sache „reden, die nicht da war, und eine Eigenſchaft „an einem Gemälde rühmen, die niemand ſahe?“ Sie lobten, was ſie ſahen; daß ſie aber etwas ſahen, was auch wir ſehr lobenswürdig finden würden, beweiſet ihr Lob nicht.

Doch indeß zugegeben, daß die alten Gemälde in beiden Stüken eben ſo vollkommen waren, als die beſten Gemälde neuerer Zeit: waren ſie darum auch eben ſo perſpectiviſch? Koñten ſie den Fehler darum nicht haben, von dem ich ſage, daß Herr Klotz nichts davon verſtehen muß?

Er ſieht es nicht gern,[1]) daß man ſich bei dieſer Streitigkeit immer auf die herculaniſchen Gemälde beruft. — In ſeinem Tone zu bleiben — ob er mir ſchon freilich ſo wohl nicht laſſen wird — ich ſehe es auch nicht gern. Aber unſer beider Nichtgernſehen hat ganz verſchiedene Urſachen. Herr Klotz ſieht es nicht gern, weil unſtreitig der blühende Zeitpunkt der Kunſt vorbei war, als die herculaniſchen Gemälde verfertigt wurden: und ich ſehe es nicht gern, weil, obſchon dieſer Zeitpunkt vorbei war, dennoch die Meiſter der herculaniſchen Gemälde von der Perſpectiv gar wohl mehr verſtehen koñten, als die Meiſter aus jenem Zeitpunkte, an den wir vornehmlich denken, weñ wir von der Kunſt der Alten ſprechen. Deñ die Perſpectiv iſt keine Sache des Genies; ſie beruhet auf Regeln und Handgriffen, die, weñ ſie einmal feſtgeſezt

1) S. 96.

und bekañt ſind, der Stümper eben ſo leicht befolgen und ausüben kañ, als das gröſte Genie.

Aber weñ es Herr Klotz nicht gern ſieht, daß wir uns auf die herculaniſchen Gemälde berufen: auf welche will er deñ, daß wir uns berufen ſollen? Aus dem blühenden Zeitpunkte der Kunſt iſt ſchlechterdings kein einziges von den noch vorhandenen alten Gemälden. Wir müßen alſo dieſe überhaupt aufgeben, und uns auf die Beſchreibungen einſchränken, die wir in den Schriften der Alten von einigen der berühmteſten Stüke aus dieſem Zeitpunkte finden.

Ich wählte hierzu im Laokoon die Beſchreibungen des Pauſanias von den zwei großen Gemälden des Polygnotus in der Leſche zu Delphi, und urtheilte, daß dieſe offenbar ohne alle Perſpectiv geweſen. „Eines derſelben, höre ich von Herrn „Klotz, [1]) ſoll zu unſern Tagen gleichſam wieder „neu ſein geſchaffen worden.“ Ich weiß nicht welches; von dem Werke, auf das er mich verweiſet, habe ich nur die erſten Bände, und ich befinde mich an einem Orte, wo ich wenig andere Bücher brauchen kañ, als die ich ſelbſt beſitze. Aber es ſei das eine oder das andere: weñ es in der neuen Schöpfung Perſpectiv bekommen hat, ſo iſt es ſicherlich nicht das Gemälde des Polygnotus; ſondern ein Gemälde ungefähr des nämlichen Vorwurfs. [2])

1) S. 140.

2) (Das Werk, von dem Leſſing nur die erſten Bände zur Hand hatte, iſt die Histoire de l'académie des inscriptions etc., wo ſich in dem 37 Band ein Auszug der vom Grafen Caylus in der Akademie vorgeleſenen Abhandlung über die zwei Gemälde des Polygnotus befindet. Caylus dachte ſich die Figuren nicht über, ſondern mehr neben einander in die Länge hin, was

Der Hauptfehler, welcher ſich in dieſen Gemälden des Polygnotus wider die Perſpectiv fand, iſt klar und unwiderſprechlich. Um ſich Plaz für ſo viele Figuren zu machen, hatte Polygnotus einen ſehr hohen Geſichtspunkt angenommen, aus welchem der ganze weite Raum vom Ufer, wo das Schif des Menelaus liegt, bis hinein in die verheerte Stadt zu überſehen ſei. Aber dieſer Geſichtspunkt war blos für die Grundfläche, ohne es zugleich mit für die Figuren zu ſein. Deñ weil aus einem ſo hohen Geſichtspunkte, beſonders die Figuren des Vordergrundes, von oben herab ſehr verkürzt und verſchoben hätten erſcheinen müßen, wodurch alle Schönheit und ein großer Theil des wahren Ausdruks verloren gegangen wäre: ſo ging er davon ab, und zeichnete die Figuren aus dem natürlichen, ihrer Höhe ungefähr gleichen Geſichtspunkte. Ja auch dieſen behielt er nicht, nach Maßgebung der vordern Figuren, für alle die entferntern Figuren gleich und einerlei. Deñ da zufolge der aus einem ſehr hohen Geſichtspunkte genommenen Grundfläche die Figuren, welche hinter einander ſtehen ſollten, über einander zu ſtehen kamen, (welches beim Pauſanias aus dem öftern ανωθεν, ανωτερω, und dergleichen erhellet): ſo würden dieſe entfernter oder höher ſtehende Figuren, weñ er ſie aus dem Geſichtspunkte der Figuren des Vordergrundes hätte zeichnen wollen, von unten hinauf verſchoben und verkürzt werden müßen, welches der Grundfläche das Anſehen einer berganlaufenden Fläche gegeben hätte, da es doch nur eine perſpectiviſch verlängerte Fläche ſein ſollte. Folg-

dem Verfahren der alten Künſtler ziemlich gemäß iſt. Er entwarf auch die Gemälde wieder ſo ungefähr nach des Pauſanias Beſchreibung.)

lich mußte er für jede Figur, für jede Grupe von Figuren, einen neuen, ihrer beſondern natürlichen Höhe gleichen Geſichtspunkt annehmen: das iſt, er zeichnete ſie alle ſo, als ob wir gerade vor ihnen ſtünden, da wir ſie doch alle von obenherab ſehen ſollten.

Es iſt ſchwer, ſich in dergleichen Dingen verſtändlich auszudrüken, ohne wortreich zu werden. Man kañ aber auch noch ſo wortreich ſein, und gewiſſe Leute werden uns doch nicht verſtehen; ſolche nämlich, denen es an den erſten Begriffen der Sache, wovon die Rede iſt, fehlet. Und an dieſen fehlet es dem Herrn Kloz in der Perſpectiv gänzlich: deñ er verſteht ſich ja auch nicht einmal auf ihre Terminologie.

„Die gewöhnliche Perſpectiv der Alten, ſagt „er, iſt die von uns ſo genañte Militarperſpectiv „von obenherein.“ — Nicht jede Perſpectiv von obenherein iſt Militarperſpectiv. Bei dieſer werden zugleich die wahren Maße der Gegenſtände überall beibehalten, und nichts wird nach Erforderniß der Entfernung verkleinert. Folglich iſt die Militarperſpectiv eigentlich gar keine Perſpectiv, ſondern ein bloßes techniſches Hülfsmittel, gewiſſe Dinge vor's Auge zu bringen, die aus einem niedrigen Geſichtspunkte nicht zu ſehen ſein würden, und ſie ſo vor's Auge zu bringen, wie ſie wirklich ſind, nicht wie ſie ihm blos erſcheinen. In dieſem Verſtande alſo von den Alten ſagen, daß ihre gewöhnliche Perſpectiv, die Militarperſpectiv geweſen, heißt ihnen in den gewöhnlichen Fällen ſchlechterdings alle Perſpectiv abſprechen. Nur diejenige Perſpectiv aus einem hohen Geſichtspunkte iſt wahre Perſpectiv, die alles und jedes, nach Maßgebung der Höhe und Entfernung dieſes Geſichtspunkts, verkleinert, verkürzt und verſchiebt; welches die Militarper-

ſpectiv aber nicht thut, und welches auch in den Gemälden des Polygnotus nicht geſchehen war.

Eben ſo wenig wird es in den Münzen geſchehen ſein, welche Herr Kloz zum Beweiſe anführt, wie gut ſich die Alten auf die ihm ſogenañte Militarperſpectiv verſtanden! Ich mag mir nicht einmal die Mühe nehmen, ſie nachzuſehen. Gleichwohl darf er, in dem ihm eigenen Tone, hinzuſezen: „Sollten dieſe Zeugniſſe nicht einmal die ewigen „Anklagen der Alten, wegen der Unwiſſenheit der „Perſpectiv, vermindern?“ Allerdings ſollten ſie nicht; ſondern Herr Kloz ſollte erſt lernen, was Perſpectiv ſei, ehe er einen ſo entſcheidenden Ton ſich anmaßt.

„Die Alten, fährt er fort, haben zugleich den „Plan von ihren Gebäuden gewieſen, und weñ ſie „den Augenpunkt ſehr ſcharf hätten nehmen wol„len, ſo würden ſie ein allzu hohes Relief ge„braucht haben. Hätten ſie das Relief flach ge„halten, ſo würde die Münze ohne Geſchmak, „gothiſch, oder nach der Art unſerer neuen Mün„zen ausgefallen ſein.“

O ſchön! o ſchön! Kauderwelſcher köñte Criſpin in der Komödie, weñ er ſich für einen Maler ausgibt, die Kunſtwörter nicht unter einander werfen, als hier geſchehen iſt. — „Die Alten haben zu„gleich den Plan von ihren Gebäuden gewieſen.“ Wie zugleich? zugleich mit den Auſſenſeiten? Wie machten ſie das? Zeichneten ſie, wie wir in unſern architektoniſchen Riſſen, etwa den Grundriß neben die Faßade? Oder wie? — „Weñ ſie „den Augenpunkt zu ſcharf hätten nehmen wol„len;“ Was heißt das, „den Augenpunkt zu „ſcharf nehmen“? Heißt das, „ſich zu ſcharf an „die Einheit des Augenpunkts halten“? oder was heißt es? — „So würden ſie ein allzu hohes

„ Relief gebraucht haben.“ Was hat der Augenpunkt mit dem Relief zu thun? Beſtim̃t der Augenpunkt, wie hoch oder wie flach das Relief ſein ſoll — „ Hätten ſie das Relief flach gehalten;“ — Nun, was den̄? was wäre alsden̄ geworden? — „ ſo würde die Münze ohne Geſchmak, gothiſch, „ oder nach der Art unſerer neuen Münzen ausge„ fallen ſein.“ O Logik, und alle Muſen! Ein Man̄, der ſo ſchließen kan̄, unterſteht ſich von der Kunſt zu ſchreiben? Alſo iſt eine Münze von flachem Relief nothwendig ohne Geſchmak und gothiſch? Alſo iſt es nicht möglich, daß wir in einem flachen Relief eben ſo viel erkennen können, als in einem hohen? Alſo kan̄ in einem flachen Relief nicht eben ſo viel, ja wohl noch mehr Kunſt ſein, als in einem hohen? O Logik, und alle Muſen! Der Man̄ hat läuten hören, aber nicht zuſammenſchlagen. Weil man das hohe Relief auf Münzen vorzieht, aus der Urſache, daß es Münzen ſind, daß es Werke ſind, die ſich ſehr abnuzen; weil man aus dieſer Urſache das flache Relief an curſirenden Münzen mißbilliget: daraus ſchließt er, daß das flache Relief überhaupt ohne Geſchmak und gothiſch iſt? O Logik, und alle Muſen!

Zehnter Brief.

Ich ſagte in meinem Vorigen, daß ein Gemälde die verhältnißmäßige Verkleinerung der Figuren und die Verminderung der Tinten gut genug haben, und dennoch nicht perſpectiviſch ſein könne; falls ihm die Einheit des Geſichtpunkts fehle.

Gut genug; Sie wiſſen, was man gut genug heißt. Laſſen Sie mich mit dieſem gut genug ja nicht mehr ſagen, als ich ſagen will. Gut genug, weñ man das recht Gute dagegen ſtellt, iſt nicht viel mehr, als ziemlich ſchlecht.

Deñ wie in der Natur alle Phänomene des Geſichts, die Erſcheinung der Größe, die Erſcheinung der Formen, die Erſcheinung des Lichts und der Farben, und die daraus entſpringende Erſcheinung der Entfernung, unzertreñlich verbunden ſind: ſo auch in der Malerei. Man kañ in keiner den geringſten Fehler begehen, ohne daß ſie nicht zugleich alle zweideutig und falſch werden.

Hatte das Gemälde des Polygnotus einen vielfachen Geſichtspunkt, ſo hatte es nothwendig mehr Fehler gegen die Perſpectiv, oder vielmehr kein Stük deſſelben koñte ſeine eigentliche Richtigkeit haben; es koñte von allen nur ſo etwas da ſein, als genug war, ein ungelehrtes Auge zu befriedigen. Hier nenne ich es ein ungelehrtes Auge; an einem andern Orte werde ich es ein unverzärteltes Auge, ein Auge nennen, das noch nicht verwöhnt iſt, ſich durch den Mangel zufälliger Schönheiten in dem Genuſſe der weſentlichſten ſtören zu laſſen. Räthſel! wird Herr Klotz rufen.

Ich mache keinen Anſpruch mehr darauf, von ihm verſtanden zu werden.

Ein vielfacher Geſichtspunkt hebt nicht allein die Einheit in der Erſcheinung der Formen, ſondern auch die Einheit der Beleuchtung ſchlechterdings auf. Was kañ aber, ohne Einheit der Beleuchtung, für eine perſpectiviſche Behandlung der Tinten ſtatt finden? Die wahre gewiß nicht; und jede andere als dieſe, iſt im Grunde ſo gut als keine; ob ſie ſchon immer auf den einigen Eindruk machen kañ, der die wahre nirgends geſehen. In einem etwanigen Abfalle von Farben, in Anſehung ihrer Lebhaftigkeit und Reinigkeit, mochte die ganze Luftperſpectiv des Polygnotus beſtehen.

Selbſt die verhältnißmäßige Verkleinerung der Figuren kañ in dem Gemälde des Polygnotus nicht geweſen ſein; ſondern ungefähr ſo etwas ihr ähnliches. Deñ man erwäge den Raum von dem Ufer, wo die Flotte der Griechen lag, bis hinein in die verheerte Stadt: und urtheile, von welcher koloſſaliſchen Größe die Figuren des Vordergrundes angelegt ſein müßten, weñ, nach den wahren perſpectiviſchen Verhältniſſen, die Figuren des hinterſten Grundes im geringſten erkeñtlich ſein ſollten.

Eben das hätte ſich Moor fragen müßen, und er würde lieber von gar keiner Perſpectiv in dem allegoriſchen Gemälde des Cebes geſprochen haben. Ich biete dem größten Zeichner Troz, etwas daraus zu machen, was die Probe halte. Alle bisherige Verſuche ſind gerade ſo gerathen, wie ſie ungefähr Kinder befriedigen können. Der erträglichſte iſt der von dem jüngern Merian, welcher ganz von den Worten des Cebes abging, indem er die verſchiedenen Umzäunungen in einen ſchroffen Felſen mit eben ſo vielen Abſäzen verwandelte,

und dennoch nichts perſpectiviſches herausbrin-
gen koñte. Seine Figuren verjüngen ſich von un-
ten bis oben: aber perſpectiviſch? So wie ſich die
in dem Gemälde des Polygnotus mögen verjüngt
haben, wo man von dem Schiffe des Menelaus
bis hinein in die Stadt noch das Parderfell erkañte,
welches Antenor über die Thüre ſeines Hauſes, zum
Zeichen der Verſchonung, aufgehangen hatte.

Eilfter Brief.

Es würde eine ſehr undankbare Arbeit ſein, alle Stellen und Beiſpiele zu prüfen, die Herr Klotz, zum Behuf ſeiner guten Meinung von der Perſpectiv der Alten, dem Caylus abborgt, oder aus den Schäzen ſeiner eigenen Beleſenheit beizubringen vorgibt. Nur von einigen ein Wort.

Was für eine perſpectiviſche Anordnung kañ Caylus in der aldrovandiniſchen Hochzeit gefunden haben? Sie hat höchſtens keine Fehler gegen die Perſpectiv: weil ſich der Meiſter keine Gelegenheit gemacht hatte, dergleichen zu begehen. Er hat alle ſeine Perſonen nach der Schnur neben einander geſtellt; ſie ſtehen alle auf einem und ebendemſelben Grunde; wenigſtens nicht auf ſo verſchiedenen Gründen, daß die geringſte Verjüngung unter ihnen nöthig wäre.

Das, was Plinius von dem Ochſen des Pauſias ſagt, zu Perſpectiv machen; heißt mit dem Worte tändeln. Es war Perſpectiv in dem weitläuftigen Verſtande, in welchem ſie, wie ich ſchon erinnert, kein Menſch den Alten abgeſprochen hat, noch abſprechen kañ.

Lauter Wind, weñ Herr Klotz verſichert, „daß „Lucian von der perſpectiviſchen Anordnung in ei„nem Gemälde des Zeuxis ſo weitläuftig rede, daß „dieſe Stelle bei dieſer Streitigkeit nothwendig „geprüft werden müße!“ Er neñt ſie ungemein entſcheidend, und ſie entſcheidet ſchlechterdings nichts. Αποτειναι τας γραμμας ες το ευθυτατον.

was iſt es anders, als ein correcter Contour? was die ακριβης κρασις, die ευκαιρος επιβολη των χρωματων anders, als die ſchikliche Verbindung und fleiſſige Verſchmelzung der Localfarben? Das σκιασαι ες δεον iſt die gute Vertheilung von Licht und Schatten; mit einem Worte, das Helldunkle. Der λογος τȣ μεγεθȣς iſt nicht das Verhältniß der ſcheinbaren Größen, in Abſicht der Entfernung, ſondern das Verhältniß an Größe wirklich verſchiedener Körper; namentlich in dem Gemälde, wovon die Rede iſt, das Verhältniß der jungen Centauren gegen die alten. Die ισοτης των μερων 1) προς το ὁλον, die ἁρμονια, iſt das Eben-

1) Herr Klotz muß ſich einbilden, daß er ſeinen Leſern weiß machen kañ, was ihm beliebt, und daß ſie ihm auf ſein Wort glauben müßen, was er will. „Ei„nige Ausgaben, ſagt er, haben των μετρων: wel„che Lesart mir richtiger ſcheinet, obgleich jene ſich „auch vertheidigen läßt.“ Nicht einige, ſondern die meiſten Ausgaben und Handſchriften leſen μετρων: der Verſtand aber duldet dieſes μετρων, wie Grävius erwieſen hat, ſo wenig, daß es lächerlich iſt zu ſagen, es ſcheine die richtigere Lesart zu ſein, weñ man ſie noch dazu für die ungewöhnlichere ausgibt. Die Mehrheit der Handſchriften und Ausgaben iſt das einzige, was ſie für ſich hat; und ich möchte doch wiſſen, wie ſie Herr Klotz ſonſt vertheidigen wollte. Er zieht ſie blos vor, um etwas von Menſuren in der Stelle zu finden, die er auf die Verhältniſſe der Perſpectiv deuten köñte. — Sonſt muß ich noch erinnern, daß Lucian nicht in ſeinem Herodotus, wie Herr Klotz citirt, ſondern im Zeuxis dieſes Gemälde beſchreibt; und daß, weñ Herr Klotz ſagt, „die Copie „deſſelben ſei in Rom geweſen, da das Original, wel„ches Sulla nach Rom ſchiken wollen, im Schifbruch „untergegangen,“ es das erſtemal für Rom, Athen heiſſen muß. Von dergleichen Fehlern, welche die Eilfertigkeit des Schreibers verrathen, wimmelt das Buch.

maß der Theile zu dem Ganzen, der Glieder zu dem Körper, die Übereinſtimmung des Verſchiedenen. Und nun frage ich: welches von dieſen Stüken bezieht ſich nothwendig auf die Perſpectiv? Keines; jedes derſelben iſt ohne Unterſchied allen Gemälden, auch denen, in welchen gar keine Perſpectiv angebracht worden, den Gemälden eines einzeln Gegenſtandes, dem bloßen Portrait, weñ es ſchön und vollkommen ſein ſoll, unentbehrlich. Es ſind Eigenſchaften eines guten Gemäldes überhaupt, bei welchen das Perſpectiviſche ſein und nicht ſein kañ.

Mich dünkt ſogar, aus einem Zuge Lucians ſelbſt beweiſen zu können, daß dieſes Gemälde des Zeuxis von der Seite der Perſpectiv ſehr mangelhaft geweſen. Deñ weñ er den alten Centaur beſchreiben will, ſo ſagt er: ανω δε της εικονος, ὁιον απο τινος σκοπης Ἱπποκενταυρος τις επικυπτει γελων: „er ſei oben an dem Bilde zu ſehen geweſen, und „habe ſich von da, gleichſam wie von einer Warte, „gegen ſeine Jungen lachend herabgeneigt.“ Dieſes „gleichſam wie von einer Warte,“ ſcheinet mir nicht undeutlich anzuzeigen, daß Lucian ſelbſt nicht gewiß geweſen, ob dieſe Figur nur rükwärts, oder auch zugleich höher geſtanden. Ich glaube die Anordnungen des alten Basreliefs zu erkennen, wo die hinterſten Figuren immer über die vorderſten wegſehen, nicht weil ſie wirklich höher ſtehen, ſondern blos, weil ſie weiter hinten zu ſtehen ſcheinen ſollen. Jedoch will ich damit nicht ſagen, daß die Stellung der Figuren, ſo wie ſie Lucian beſchreibt, nicht einer völlig richtig perſpectiviſchen Behandlung fähig wären; ſondern ich will nur ſagen, daß, weñ Lucian eine dergleichen Behandlung vor ſich gehabt hätte, er ſich ſchwerlich darüber ſo dürfte ausgedrükt haben.

Endlich auf die bisher unbemerkte Stelle des Philoſtratus zu kommen: ſo weiß ich nicht, welches die größere Armſeligkeit iſt, ſie eine bisher unbemerkte Stelle zu nennen, oder Perſpectiv in ihr finden zu wollen. Philoſtratus rühmt an den Gemälden des Zeuxis, des Polygnotus, des Euphranor, το ευσκιον, die gute Schattirung; το ευπνουν, das Lebende; und το εισεχον και εξεχον, das Herausſpringende und Zurükweichende. Was haben dieſe Eigenſchaften mit der Perſpectiv zu thun? Sie können alle in einem Gemälde ſein, wo gar keine Perſpectiv angebracht, wo ſie mit den gröbſten Fehlern angebracht iſt. Sie beziehen ſich insgeſamt auf die kräftige Wirkung des Schattens, durch welchen allein wir die tiefern Theile eines Körpers von den hervorragenden unterſcheiden; welcher allein es macht, daß die Figur ſich rundet, aus der Tafel oder dem Tuche gleichſam hervortritt, und nicht das bloße Bild des Dinges, ſondern das Ding ſelbſt zu ſein ſcheinet. Mußte des Apelles Alexander, mit dem Blize in der Hand, von welchem Plinius ſagt: digiti eminere videbantur, et fulmen extra tabulam esse, mußte er darum, weil er das εισεχον und εξεχον in ſo hohem Grade hatte, nothwendig auch ein Werk ſein, welches Perſpectiv, und eine richtige Perſpectiv zeigte? Und dennoch darf Herr Klotz von der Stelle des Philoſtratus ſagen: „ſie kañ von nichts anders „handeln, als von der Kunſt des Malers, ge„wiſſe Dinge auf dem Vordergrunde und andere „auf dem Hintergrunde des Gemäldes erſcheinen „zu laſſen; andere zu entfernen, und andere dem „Auge zu nähern.“ Nein, kahler und zugleich poſitiver kañ ſich kein Menſch ausdrüken, als Herr Klotz! Sie kañ von nichts anders handeln! Und gleichwohl handelt ſie von etwas anderm. Weñ

ſie aber auch wirklich davon handelte, wovon Herr Klotz ſagt, wäre dadurch die Perſpectiv der alten Gemälde erwieſen? Wer hat deñ in der Welt, indem er ihnen die Perſpectiv abgeſprochen, ihnen zugleich alle verſchiedene Gründe, alle Entfernungen abſprechen wollen? „Iſt aber dieſes Verſchießen, fährt Herr Klotz fort, dieſe Schwächung, oder ſtufenweiſe Verringerung des Lichts „und der Farbe, nicht eine Folge einer wohlbeob„achteten Perſpectiv?“ Was ſteht von alle dem in der Stelle des Philoſtratus? Kein Wort. Und wie ſchielend heißt es ſich ausdrüken, das, wodurch eine Sache wirklich wird, zu einer Folge dieſer Sache zu machen? Deñ nicht die ſtufenweiſe Verringerung des Lichts und der Farbe iſt eine Folge der wohlbeobachteten Perſpectiv, ſondern dieſe iſt vielmehr eine Folge von jener. Doch das Schielende iſt der eigentliche Charakter des klotziſchen Stils, und es ſteht in keines Menſchen Macht, von einer Sache, die er nicht verſteht, anders als ſchielend zu ſprechen.

Weñ er deñ nur beſcheiden ſpricht, im Fall er ſich gezwungen ſieht, von einer ſolchen Sache zu ſprechen! Aber zugleich den Ton eines Mannes annehmen, von dem man neue Entdekungen darin erwarten darf, ungefähr wie dieſer: „Ich will „noch eine andere bisher unbemerkte Stelle aus „dem Philoſtratus herſchreiben;“ was dünkt Ihnen davon, mein Freund? Eine bisher unbemerkte, und folglich von Herrn Klotz zuerſt, von ihm allein bemerkte Stelle! Iſt ſie das, dieſe Stelle des Philoſtratus? Nichts weniger. Er ſelbſt findet ſie bereits vom Junius und Scheffer genuzt: aber freilich mag es weder Junius noch Scheffer ſein, dem er ihre erſte Nachweiſung zu danken hat. Ich denke, ich kenne den rechten, dem Herr

Klotz ſeinen kleinen Dank hier ſchuldig bleibt. Es iſt unſtreitig Du Soul: deñ als er in der reiziſchen Ausgabe des Lucians jene Beſchreibung von dem Gemälde des Zeuxis nachlas, fand er in den Anmerkungen dieſes Gelehrten, bei dem σκιασαι ες δεον, nicht allein einen Ausfall wider die Perraults, als Verächter der alten Malerei, ſondern auch die nämliche Stelle des Philoſtratus dabei angeführt. 1) Nun ſchlug Herr Klotz ſelbſt nach, und weil er das, was Du Soul nur der Seite nach citirt hatte, auch nach dem Kapitel citiren zu können, für ſich aufbehalten ſah: ſo glaubte er Recht zu haben, etwas, daß er bisher noch nicht bemerkt hatte, überhaupt bisher unbemerkt nennen zu dürfen. Der Unterſchied mag wohl ſo groß nicht ſein: ich fürchte nur, es wird ein Dritter kommen, der auch Herrn Klotz die erſte Bemerkung durch eine noch genauere Citation ſtreitig macht. Deñ ſo wie Herr Klotz die Anführung des Du Soul Philost. p. 76. durch Philost. Vit. Apollon. c. 20. p. 71. berichtiget, ſo läßt ſich ſeine Anführung, durch Einſchiebung l. 2. gleichfalls noch mehr berichtigen. Deñ das Leben des Apollonius hat acht Bücher; und es wäre ſchlim̃, weñ der, welcher die Ausgabe des Olearius nicht hat, in allen acht Büchern darnach ſuchen müßte.

Sie lachen über mich, daß ich mich bei ſolchen Kleinigkeiten aufhalten kañ — Ja wohl Kleinigkeiten! Weñ man deñ nun aber einen Mañ vor ſich hat, der ſich mit ſolchen Kleinigkeiten brüſtet? — „Bisher unbemerkt! Von mir „zuerſt bemerkt!“ — Iſt es nicht gut, daß man die-

1) At, si Perraltos audias, hoc pictoribus antiquis ne in mentem quidem venerat. Vid. Philost. p. 71. et Junius de Pict. Vet. III. 3.

ſem Manne zum Zeitvertreibe einmal weiſet, daß er auch in ſolchen Kleinigkeiten das nicht iſt, was er ſich zu ſein einbildet?

Sogar Webb hat dieſe Stelle des Philoſtratus gebraucht. [1])

1) S. 100. der deutſchen Überſ.

Zwölfter Brief.

Wahrhaftig, Sie haben Recht: das hätte ich bedenken ſollen. Allerdings iſt Herr Klotz der erſte, welcher die Stelle des Philoſtratus bemerkt hat; nicht zwar nach ihren Worten, aber doch nach ihrem geheimen Sinne. Deñ wem iſt es vor ihm eingekommen, das geringſte von Perſpectiv darin zu finden? Junius, Scheffer, Du Soul, Webb, haben ſie alle blos von der Schattirung verſtanden. Die guten Leute! Von der Perſpectiv iſt ſie zu verſtehen: Herr Klotz iſt der erſte, der dieſes ſagt, — und auch der lezte, hoffe ich.

Aber laſſen Sie mich nicht vergeſſen, bei welcher Gelegenheit Herr Klotz die Ausſchweifung über die Perſpectiv der Alten in ſeinem Buche macht. Ohne Zweifel bei der großen Menge geſchnittener Steine, welche ſie unwiderſprechlich beweiſen! Ja wohl: und wie viele meinen Sie, daß er deren angeführt? In allen, Summa Summarum, richtig gerechnet, — e i n e n. Und dieſer e i n e iſt gerade der, von welchem Herr Lippert, aus dem er ihn anführt, ausdrüklich ſagt, „daß er gewiß „glaube, er ſei der einzige in ſeiner Art; deñ „unter ſo vielen tauſenden, die er geſehen, habe „er nichts ähnliches angetroffen, wo die Perſpectiv „ſo wäre beobachtet worden.“

„Überhaupt, ſagt Herr Lippert, [1]) iſt die Per„ſpectiv bei den Alten ſehr geringe. Es hat „aber doch Leute gegeben, die ſolche als ein Wun„derwerk an ihnen gelobt. Aber wie weit kañ die

1) Daktyl. Vorbericht. S. 18.

„Liebhaberei einen nicht treiben? Weñ ich die „Beſchreibung oder Erklärung eines alten Werks „etwa in einem Buche geleſen, worinnen von „deſſen ſchöner Perſpectiv etwas geſagt wor„den, habe ich auch allemal lachen müßen; deñ „das ſonſt accurrate Kupfer hat mir allemal das „Gegentheil gezeigt. Deñ ich koñte an dem Bil„de nicht einen einzigen Zug, der nach den Re„geln dieſer Wiſſenſchaft geweſen wäre, erkennen, „aber wohl ſolche Fehler, die man auch einem „Anfänger in dieſer Wiſſenſchaft nicht vergeben „würde. Die Alten ahmeten die Dinge ſo unge„fähr nach, wie ſie ſich dem Auge darſtellten, „ohne die Regeln und Urſachen zu wiſſen, warum „die entfernten Dinge im Auge verkürzt oder klei„ner erſcheinen. Es iſt aber etwas ſehr gemeines, „daß man von Sachen urtheilet, wovon man doch „nichts verſteht.“

Wie koñt es, da Herr Klotz ſonſt ſich die Einſichten des Herrn Lippert ſo frei zu Nuze gemacht, daß er es nicht auch in dieſem Punkte gethan? Herr Lippert ſagt nichts mehr, als was alle Künſtler ſagen. Er nicht allein, ſie alle lachen, weñ ihnen der Gelehrte in den alten Kunſtwerken Perſpectiv zeigen will. Aber Herr Klotz hatte bereits ſeinen Entſchluß genommen; ſeine Ehre war einmal verpfändet; er hält bei der Stange. Der Künſtler, denkt er, ſind ſo wenige; laß ſie lachen! Sie können dich doch nicht um dein Anſehen lachen, das ſich auf den Beifall ganz anderer Leute gründet!

Und hat er nicht ſeinen Caylus zum Rükenhalter! Auch noch einen ſolchen Mañ möchte er ſich gern dazu ausſparn. Aber ich fürchte, daß ihn dieſer im Stiche läßt: deñ dieſer fand in der Folge das Perſpectiviſche in den herculani=

ſchen Gemälden nicht, welches er ſich damals darin zu finden verſprach, als er nicht ſo gar unverhörter Sache die Alten deßfalls verdamt wiſſen wollte. 1)

Daß ſolches auch mehr geſchehen zu ſein ſchien, als wirklich geſchehen war, zeigt ſich nunmehr in den Nachrichten von Künſtlern und Kunſtſachen, 2) deren Verfaſſer gewiß nicht proletariſche Keñtniſſe von beiden beſizt. Ich hätte daher gern den Herrn Kloz an dieſen Schriftſteller verwieſen. Aber ſeine deutſche Bibliothek iſt mir zuvorgekommen, 3) und hat dieſen Schriftſteller bereits an Herrn Kloz verwieſen. Dieſen Schriftſteller an Herrn Kloz! Nun das iſt wahr: die deutſche Bibliothek verſteht ſich darauf, welcher Gelehrte von dem andern noch etwas lernen köñte! Welch ein unwiſſender Mañ iſt dieſer Schriftſteller, der uns auf einen Daniel Barbaro, auf einen Lomazzo, auf einen Fonſeca, ja gar auf den pedantiſchen Commentator eines wunderlichen Poeten, wegen der Perſpectiv der Alten verweiſet, und gerade die beiden Hauptabhandlungen des Sallier und Caylus, in den grundgelehrten Werken der franzöſiſchen Akademie der Inſchriften, aus welchen Herr Kloz ſeine Weisheit, wie aus der Quelle, geſchöpft, gar nicht zu kennen ſcheint!

Freilich iſt das arg: aber doch, dächte ich, ſtellt ſich die deutſche Bibliothek dieſen Schriftſteller ein wenig gar zu unwiſſend vor. Weil er in das Verzeichniß der Kupferſtiche nach dem Mi=

1) Bibl. der ſchön. Wiſſenſch. B. 6. St. 2. S. 676. verglichen mit S. 185. der Betrachtungen über die Malerei.

2) S. 183. 3) Fünftes Stük, S. 132.

chel Angelo, auch ein Blatt von dem ſogenañten Petſchaftringe dieſes Meiſters bringt: ſo möchte ſie lieber gar argwohnen, „er habe geglaubt, Mi„chel Angelo ſei der Verfertiger davon geweſen.“ Nein, das kañ er nicht wohl geglaubt haben; deñ drei Zeilen darauf führt er den Titel einer Schrift an, wo dieſer Petſchaftring ausdrüklich une Cornaline antique, nommée le cachet de Michelange, heißt. Und ſo viel Franzöſiſch mag er doch wohl verſtehen!

Dreizehnter Brief.

Warum ſollte der Liebhaber die Abbildung eines alten geſchnittenen Steines, den Michel Angelo ſo werth hielt, der mit unter die Antiken gehöret, nach welchen Michel Angelo ſtudirte, aus welchem Michel Angelo ſogar Figuren entlehnte, nicht in eben das Portefeuille mit legen dürfen, in welchem er die Kupfer nach dieſem Meiſter aufhebt? Sind doch die Kupfer der ganzen erſten Klaſſe, welche die Bildniſſe deſſelben vorſtellen, eben ſo wenig Kupfer nach Gemälden von ihm. Genug, daß ſie eine ſo genaue Beziehung auf ihn haben.

Das fühlt jeder: nur ein Kritikaſter, wie F., will es nicht fühlen. Deñ hier oder nirgends kañ er einen Broken Weisheit wieder auskramen, den er ſich ſelbſt erſt geſtern oder ehegeſtern einbettelte. „Wie kömt, fragt er, unter das Verzeichniß der „Arbeiten dieſes Künſtlers das berühmte Cachet de „Michelange?“ Hat der Schriftſteller, den er zu hofmeiſtern denkt, ein Verzeichniß der Arbeiten dieſes Künſtlers liefern wollen? Ich denke, blos ein Verzeichniß der Kupferſtiche von verſchiedenen Arbeiten deſſelben; und es fehlt viel, daß ſie alle geſtochen ſein ſollten. „Der Verfaſſer, fährt er „fort, wird doch nicht geglaubt haben, daß er „der Verfertiger deſſelben geweſen.“ Nun ja; ein Mañ, der das Leben dieſes Künſtlers aus dem Condivi und Gori, aus dem Vaſari und Bottari ſich bekañt gemacht hat, kañ freilich ſo viel nicht wiſſen, als Herr F., der den Artikel im Füeß-

lin von ihm geleſen. Von ſo einem Manne kañ man freilich ohne Bedenken ſchreiben: „Über„haupt muß er dieſes berühmte Werk der Stein„ſchneidekunſt gar nicht kennen.“ Und warum deñ nicht? Hören Sie doch den ſchönen Grund! Weil er hinzugeſezt hat: „Die Abdrüke ohne Buch„ſtaben ſind ſchön und rar.“ Dieſes verſteh' ich nicht! ruft Herr F. — Nicht? Herr F. hat doch wohl nicht das auf die Abdrüke des Steins gezogen, was der Verfaſſer von den Abdrüken der piccart'ſchen Platte ſagt?

Und ſolches Zeug in den Tag hinein ſchreiben, nennen die Herren kritiſiren. War es nicht auch eben dieſer F., welcher in einem von den vorhergehenden Stüken der Bibliothek einem Schriftſteller, dem er doch ja von weitem erſt möchte nachdenken lernen, ehe er das geringſte an ihm ausſezt, Schuld gab, er habe nicht gewußt, was ein Torſo ſei?

Wie glauben Sie, daß dem armen Schriftſteller zu Muthe werden muß, weñ er ſich ſo etwas gerade auf den Kopf zugeſagt findet? Nur neulich ward es mir auch ſo gut, eine kleine Erfahrung davon zu machen.

Ich leſe eine Recenſion von dem neueſten Werke des Herrn Winkelmañs, [1]) und auf einmal ſtoße ich auf folgende Stelle: „Beim Laokoon gedenkt „Herr Winkelmañ Herrn Leſſings als eines ein„ſichtsvollen und gelehrten Schriftſtellers, bleibt „aber dabei, es wahrſcheinlicher zu finden, daß „die Künſtler des Laokoon in die ſchönſten Zeiten „gehören; nicht zwar nach Widerlegung des leſ„ſing'ſchen Grundes, der aus der Zuſammenſtel„lung dieſer Künſtler mit jüngern beim Plinius,

1) Göttingiſche Anzeigen, 22 und 23 Stük vom Jahr 1768. (S. 176.)

„ und aus dem ganzen Zuſammenhange genommen „ iſt, ſondern durch Anführung zweier neuen Grün„ de, von denen der eine das Alter der Buchſta„ benzüge auf der zu Nettuno gefundenen Stein„ ſchrift mit dem Namen des Athanodors, Age„ ſanders Sohns, der andere die Arbeit an der „ Grupe ſelbſt, iſt. Deñ dieſe köm̃t an den Kö„ pfen der beiden Söhne vollkommen mit den bei„ den Ringern zu Florenz, in welchen Herr Win„ kelmañ Söhne der Niobe entdekt hat, überein. „ Da hier Herr Winkelmañ ſeines Landsmannes „ Erwähnung thut, ſo dürfte es jemanden wun„ dern, warum er nicht beim borgheſiſchen Fechter „ ebendeſſelben Deutung dieſes Fechters auf den „ Chabrias angeführt hat; allein dieſe Vorbeilaſ„ ſung gereicht dem Herrn Winkelmañ zur Ehre; „ er hätte Herrn Leſſing ſagen müßen, daß er je„ nen Fechter mit einer Statue in Florenz ver„ wechſelt hat, welche im Muſeum Florent. Tab. „ 77. unter dem Namen Miles Veles ſteht, und „ einen ähnlichen Ausfall thut, aber doch nicht „ obnixo genu scuto.“

Wer vom Himmel fiel, das war ich! Du haſt nicht recht geleſen! ſagt' ich mir. Ich las nochmals, und nochmals: je öfter ich las, je betäubter ward ich. Noch jezt weiß ich nicht, was ich anders aus der lezten Hälfte dieſer Stelle machen ſoll, als ein chriſtliches Präſervativ, über den Anfang derſelben nicht allzu ſtolz zu werden.

Verwechſelt ſoll ich den borgheſiſchen Fechter und mit einer Statue in Florenz verwechſelt haben? Aus Großmuth ſoll mir Herr Winkelmañ dieſe Verwechslung nicht aufgemuzt haben? Aber der Recenſent iſt ſo großmüthig nicht: er muzt ſie mir auf. Bei allem, was mir werth iſt! ich wollte dieſem für ſeine Aufrichtigkeit, ſo ſehr ſie mich

auch beſchämen möchte, unendlich mehr verbunden ſein, als dem Herrn Winkelmañ für ſeine Großmuth, die mich lieber nicht belehren, als beſchämen will! Aber wie kañ ich?

Herr Winkelmañ koñte mich ſchlechterdings nicht beſchämen, ohne ſich ſelbſt zu beſchämen. Deñ weñ ich den borgheſiſchen Fechter verwechſelt habe, ſo hat auch er ihn verwechſelt. Ich habe keine andere Statue gemeinet, als die er unter dieſem Namen meinet; keine andere, als die ihm der Herr von Stoſch für einen Diskobolus einreden wollte; keine andere, als die er eben ſo wenig für einen Fechter als für einen Diskobolus, ſondern für einen Soldaten erkennet, der ſich in einem gefährlichen Stande beſonders verdient gemacht hatte. Dieſe, dieſe Statue habe ich auf den Chabrias gedeutet; und iſt dieſe Statue nicht der borgheſiſche Fechter, iſt ſie der Miles Veles in dem florentiniſchen Muſeo: wie geſagt, ſo hat beide dieſe Werke Herr Winkelmañ ſelbſt, und zuerſt verwechſelt; ſeine Verwechslung hat die meinige veranlaßt.

Kein Menſch wird das von Herrn Winkelmañ glauben wollen: aber dem ungeachtet wohl von mir. Deñ ich, ich bin nicht in Italien geweſen; ich habe den Fechter nicht ſelbſt geſehen! — Was thut das? Was köñt hier auf das Selbſtſehen an? Ich ſpreche ja nicht von der Kunſt; ich nehme ja alles an, was die, die ihn ſelbſt geſehen, an ihm bemerkt haben; ich gründe ja meine Deutung auf nichts, was ich allein daran bemerkt haben wollte.

Und habe ich deñ nicht Kupfer vor mir gehabt, in welchen die ganze Welt den borgheſiſchen Fechter erkennet? Oder iſt es nicht der borgheſiſche Fechter, welcher bei dem Perrier (Taf. 26. 27. 28. 29.) von vier Seiten, bei dem Maffei (Taf.

75. 76.) von zwei Seiten, und in dem lateiniſchen Sandrart (S. 68.) gleichfalls von zwei Seiten erſcheinet? Dieſe Blätter, erinnere ich mich, vor mir gehabt zu haben; den Miles Veles in dem florentiniſchen Muſeo hingegen nicht: wie iſt es möglich, daß ich beide Figuren dem ungeachtet verwechſeln können?

Endlich, worin habe ich ſie deñ verwechſelt? Man verwechſelt zwei Dinge, weñ man dem einen Eigenſchaften beilegt, die nur dem andern zukommen. Welches iſt deñ das Eigene des Miles Veles, das ich dem borgheſiſchen Fechter angedichtet hätte? Weil beide einen ähnlichen Ausfall thun, ſo hätte ich ſie verwechſeln können; aber muß ich ſie darum verwechſelt haben?

Ich werde die erſte Gelegenheit ergreifen, den göttingiſchen Gelehrten inſtändigſt um eine nähere Erklärung zu bitten.

Was noch überhaupt gegen meine Deutung jenes ſogenañten Fechters bisher erinnert worden, iſt nicht von der geringſten Erheblichkeit. Man hätte mir etwas ganz anders einwenden können: und die Wahrheit zu ſagen, nur dieſe Einwendung erwarte ich, um ſodañ entweder das lezte Sigel auf meine Muthmaßung zu drüken, oder ſie gänzlich zurükzunehmen. 1)

1) (Böttiger ſagt über dieſe Statue: „Es iſt kein Ballonſchläger, wie Zibilin glaubte; kein Athlet oder „Heros, der ſich gymnaſtiſch übt, wie Mongez zu beweiſen ſuchte; kein Pankratiaſt, ſo gern ſie auch „Winkelmañ wegen des einen nicht reſtaurirten Ohrs, „dazu geſtempelt hätte; kein Chabrias, wie Leſſing „(eine Zeit lang) glaubte; aber auch kein Leonidas, „wie Fea muthmaßte. — Am ſicherſten ſagt man mit „Visconti: es iſt ein Heros zu Fuß, der gegen einen „höher ſtehenden Feind ankämpft. Dies zeigt der „ganze Ausfall und das Augenmerk der Statue.“ Andeut. z. Vorl. über d. Archäol. 1 Abth. S. 141.)

Vierzehnter Brief.

Und nun fragen Sie mich: was ich von dem Buche des Herrn Klotz überhaupt urtheile?

Wollen Sie auch glauben, daß ich ohne Groll urtheile? daß ich nicht anders urtheilen würde, weñ er mich eben ſo oft darin gerühmt hätte, als er mich getadelt hat?

So urtheile ich! daß das Buch des Herrn Klotz über den Nuzen und Gebrauch der alten geſchnittenen Steine und ihrer Abdrüke ein ganz nüzliches Buch für den ſein kañ, welcher von der darin abgehandelten Materie ganz und gar nichts weiß, und ſich in der Geſchwindigkeit eine Menge Ideen davon machen will, ohne daß ihm an der Deutlichkeit und Richtigkeit dieſer Ideen viel gelegen iſt.

Weñ Mariette, weñ Caylus, weñ die Ausleger und Beſchreiber der verſchiedenen Daktyliotheken, weñ Winkelmañ und Lippert das Ihrige zurük nehmen, ſo ſteht die Krähe wieder da!

Hätte Herr Klotz blos aus fremden, ſeltnen Büchern zuſammengetragen: ſo köñten wir ihm noch Dank wiſſen. Was ein Deutſcher einem Ausländer abnimt, ſei immer gute Priſe. Aber ſollte er ſeine eigene Landsleute plündern?

Erlauben Sie mir, Ihnen die nähern Erörterungen hierüber nach und nach zukommen zu laſſen.

Funfzehnter Brief.

Sie ſcheinen, zur Entſchuldigung des Herrn Kloz zu glauben, daß man in dergleichen Dingen nichts anders thun könne, als zuſammentragen.

Doch wohl! — und wenigſtens kan̄ man als ein denkender Kopf zuſammentragen.

Herr Kloz hat auch ſelbſt geglaubt, daß ſich etwas mehr dabei thun laſſe; und hat ſich ſogar geſchmeichelt, etwas mehr gethan zu haben. „Der „Gebrauch der Quellen, ſagt er, 1) die Anord„nung der Sachen, einige eigene Bemerkungen „werden dieſen Aufſaz gegen den Vorwurf der „Compilation ſchüzen."

Einige eigene Bemerkungen? klingt beſcheiden genug! Aber welches dieſe eigene Bemerkungen ſind, kan̄ man nicht eher ſagen, als bis man die fremden und geborgten davon abgeſondert hat. Was übrig bleibt, iſt freilich ſein.

Die Anordnung der Sachen? — Mit dieſer iſt es nicht blos gethan, um aus einem Compilator ein Autor zu werden. Seine eigene Ordnung hat jeder Compilator.

Der Gebrauch der Quellen? — Auch der Compilator ſollte dieſe wenigſtens verificiren. —

Und iſt es auch wahr, daß Herr Kloz ſie immer gebraucht hat? Laſſen Sie uns doch eine Seite, wie ſie mir in die Hand fällt, unterſuchen.

„Die geſchnittenen Steine, ſchreibt Herr Kloz, 2) „machten noch einen andern Theil des Schmukes „aus. Das Frauenzimmer ſuchte verſchiedentlich

1) S. 16. 2) S. 22.

„ ihrem Puze dadurch einen größern Glanz zu ver-
„ ſchaffen. Hierzu nahm man die erhaben geſchnit-
„ tenen Steine, und eine gute Vereinigung dieſer
„ vortreflichen Werke mit dem übrigen Schmuke
„ mußte in den Augen der Zuſchauer eine ungemein
„ ſchöne Wirkung thun.“

Hierüber führt Herr Kloz den Bartholinus an.[1] Den Bartholinus! Iſt Bartholinus eine Quelle? Er hätte die entſcheidendſte von den Stellen der Alten anführen ſollen, auf die ſich Bartholinus gründet.

Herr Kloz fährt fort: „Auch das mänliche „ Geſchlecht beſezte die Kleidung mit Steinen;“ und beruft ſich deßhalb auf den Claudian.[2] Aber dort, bei dem Claudian, iſt nicht die geringſte Spur von geſchnittenen Steinen; der Dichter redet blos von Togen, von Harniſchen, von Helmen, von Gehenken und Heften, von Kronen, mit Edelſteinen beſezt; es kañ wohl ſein, daß unter dieſen auch geſchnittene waren; aber das iſt nur zu vermuthen, und von dieſer Vermuthung muß Claudian nicht Gewähr leiſten ſollen.

„ Caligula, fügt Herr Kloz hinzu, ahmte in „ dieſem Stüke der Verſchwendung des weiblichen „ Geſchlechts nach.“ Und das ſoll Suetonius[3] verſichern. Aber das Zeugniß des Suetonius iſt hier gedopelt gemißbraucht. Deñ einmal redet Suetonius gleichfalls blos von Edelſteinen, die Caligula ſogar auf ſeinen Reiſe- und Regenkleidern getragen, (gemmatas indutus paenulas) und daß es geſchnittene Edelſteine geweſen, iſt der Zuſaz des Herrn Kloz. Zweitens ſagt auch Sueton nicht, daß Caligula hierin der Verſchwendung des weib-

1) De Armillis Veter. p. 13 et 35.
2) De Laudib. Stilichonis L. 2. v. 89.
3) In Calig. c. 52.

lichen Geſchlechtes nachgeahmt: deñ er ſagt weder, daß das weibliche Geſchlecht ſich einer ſolchen Verſchwendung in geſchnittenen Steinen ſchuldig gemacht, noch daß es Caligula ihm darin nachgethan. Der vestitus non virilis, den Sueton dem Caligula zur Laſt legt, bezieht ſich nicht auf den Gebrauch der Edelſteine, ſondern anderer Kleidungsſtüke, die dem weiblichen Geſchlechte eigen waren; auf die Cyklas, auf den Soccus.

Nun ſagen Sie mir: heißt das Quellen brauchen? Iſt es genug, um dieſes von ſich zu verſichern, daß man den unterſten Rand des Blattes mit Namen claſſiſcher Schriftſteller umzäunt? Oder muß man die Schriftſteller auch ſelbſt nachgeſehen haben, und gewiß ſein, daß ſie wirklich das ſagen, was man ſie ſagen läßt?

Einige Seiten vorher ſchreibt Herr Klotz: „Um den Ring des Prometheus, von welchem man „den Urſprung der in Ringe gefaßten Steine her„geleitet hat, bekümmere ich mich nicht." Sehr wohl! Aber warum führt er dieſes Ringes wegen den Iſidorus an? Man muß den Iſidorus oft anführen, weil er nicht ſelten Bücher gebraucht hat, die hernach verloren gegangen. Aber warum hier? Hier iſt Iſidorus der wörtliche Ausſchreiber des ältern Plinius; Plinius iſt hier die Quelle, 1) und dieſen hätte Herr Klotz anführen müßen.

Es iſt ein ſeltſamer Knif mehrerer Gelehrten, über die bekañteſte Sache gerade den unbekañteſten Schriftſteller anzuführen; damit ſie ihre Nachrichten ja aus recht beſondern Quellen zu haben ſcheinen.

Ein anderer iſt dieſer, daß ſie, anſtatt den

1) L. 33. sect. 4. et L. 37. sect. 1.

Hauptort anzuführen, wo von der Sache, die ſie erörtern wollen, gefliſſentlich und umſtändlich gehandelt wird, ſich auf Stellen beziehen, wo man dieſer Sache nur im Vorbeigehen gedenkt, um ihre Scharfſichtigkeit bewundern zu laſſen, der auch nicht der geringſte Nebenzug entwiſchte.

Z. E. um zu beweiſen, „daß man in Rom „ſogar die Bildſäulen mit Ringen gezieret,“ würde der gute einfältige Gelehrte geradezu den Plinius anführen, [1]) wo dieſer ausdrüklich von den Ringen handelt und ſich wundert, daß unter den Bildſäulen der römiſchen Könige im Capitol nur Numa und Servius Tullius einen Ring haben. Aber nicht ſo Herr Kloz und Seinesgleichen: ſie führen lieber eine Stelle des Cicero an, [2]) wo unter verſchiedenen Merkmalen, aus welchen erhelle, daß eine gewiſſe Statue eben ſowohl die Statue des Scipio Africanus ſei, als eine andere dafür erkañte, auch mit des Ringes gedacht wird.

Doch Herr Kloz habe es hiermit halten können, wie er gewollt: weñ ich nur ſonſt ſeinen Scharfſiñ weniger dabei vermißte! Weder die Stelle des Cicero, noch die ausdrüklichere des Plinius beweiſen, daß es wirkliche Ringe geweſen, welche dieſe Bildſäulen gehabt: es werden, allem Anſehen nach, nur durch die Sculptur angedeutete, und mit eines jeden Symbolum bemerkte Ringe geweſen ſein.

1) L. 33. sect. 4.

2) Herr Kloz führt ſie noch dazu mit einem Fehler an; deñ ſie ſteht nicht in dem erſten Briefe des vierten, ſondern des ſechsten Buches an den Atticus. Dergleichen Drukfehler ſind bei Herrn Kloz ſehr häufig, ſo daß beſonders von ſeinen Anführungen der claſſiſchen Schriftſteller unter zwölfen gewiß immer achte uns in April ſchiken.

Waren es aber nur ſolche: ſo mußte ſie Herr Klotz gar nicht anführen; deñ in der Sculptur blos nachgeahmte Ringe koñten die wirklichen Ringe weder nothwendiger noch häufiger machen. Man bedenke, wie abſtehend ein einzelner Finger von den andern hätte müßen gearbeitet ſein, weñ man einen wirklichen Ring daran hätte ſteken wollen; und erinnere ſich, daß es der alten Meiſter Sache nicht war, dergleichen Extremitäten ſo zerbrechlich auszuführen.

Aber der Fehler des Herrn Klotz iſt es überhaupt nicht, allzu viel zu bedenken. Vielmehr weiß ich zuverläßig voraus, daß er jeden feinern Unterſchied, mit dem man ſeine Gelehrſamkeit auf die Kapelle bringt, für Sophiſterei erklären wird.

Sechzehnter Brief.

Laufen Sie geſchwind die ganze Schrift des Herrn Klotz mit mir durch. Es iſt am beſten, daß ich Ihnen in eben der Ordnung, in welcher Herr Klotz ſein Buch geſchrieben, mein Urtheil darüber erhärte. Mehrere Beweiſe, wie ſchlecht er die Quellen gebraucht hat, werden uns bei jedem Schritte aufſtoßen.

Den Eingang (von Seite 1 — 16.) laſſen Sie uns überſchlagen. Er enthält ſehr viel gemeine, ſehr viel ſchwanke, ſehr viel falſche Gedanken, in einem ſehr pompöſen und dennoch ſehr lendenlahmen Stil. Das liebe Ich herſcht in allen Zeilen bis zum Ekel. „Ich will die Lehrer der Wiſ„ſenſchaften auf gewiſſe Dinge aufmerkſamer ma„chen! Möchten ſie doch von mir lernen wollen! „Ich will ihnen eine kleine Anweiſung geben! „Ich will ſie gleichſam bei der Hand ergreifen, „und ſie zu den Werken berühmter Künſtler des Alter„tums führen! Ich will ihnen dieſe Werke zei„gen ꝛc.“

Endlich und Endlich kömt er, aber wiederum mit einem ſolchen Ich, zur Sache. „Ehe ich, „ſchreibt er, meine Leſer von der Vortreflichkeit „der geſchnittenen Steine und ihrem vielfachen „Nuzen unterrichte, muß ich einige Anmerkungen „von der Kunſt in Stein zu ſchneiden und ihrer „Geſchichte, von den berühmteſten Künſtlern, de„ren Werke wir noch bewundern, von dem man„cherlei Gebrauche der geſchnittenen Steine und „ihren Abdrüken voranſchiken.“

Sie wiſſen doch, was die franzöſiſchen Taktiker enfans perdus nennen? Weñ es die beſten Soldaten ſind, welche der General dazu ausſucht, ſo kañ ich ihren Namen hier nicht nuzen. Iſt es aber Geſindel, an dem nicht viel gelegen, ſo glaube ich, wird ihre Benennung auf die voraus geſchikten Keñtniſſe des Herrn Klotz vortreflich paſſen. Ich verſpreche es Ihnen: was nicht ganz davon in die Pfanne gehauen wird, ſoll wenigſtens nicht geſund nach Hauſe kommen.

Erſt ſpricht er von dem hohen Alter der Kunſt in Stein zu ſchneiden. Um den Ring des Prometheus, wie ſie ſchon gehört haben, will er ſich nicht bekümmern. Was hätte er ſich auch darum zu bekümmern? Hat jemand behauptet, daß in den Stein deſſelben etwas geſchnitten geweſen? Aber ſo vermengt er mit Fleiß das Altertum und den Gebrauch der Ringe und Edelſteine überhaupt mit dem Altertume und dem Gebrauche der geſchnittenen Steine insbeſondere, um aus dem Kirchmañ de annulis, und dergleichen Büchern, eine Menge Dinge abſchreiben [1] zu können, die wenig oder gar nicht zur Sache gehören. Die gemißbrauchten Stellen des Claudians und Suetons, ſo wie den albernen Einfall von wirklichen Ringen an Statuen, habe ich in meinem Vorigen bereits gerügt: und wie vieles köñte ich noch gegen den übrigen Wuſt rügen!

1) Deñ der iſt doch wirklich ein bloßer Abſchreiber, der auch die Drukfehler in den Allegaten mit abſchreibt. Z. E. Auf der 19 Seite citirt Herr Klotz Macrob. Saturn. L. 7. c. 18. weil er beim Kirchmañ (de Annulis c. 11.) dieſe Stelle ſo citirt fand. Aber es iſt ein Drukfehler beim Kirchmañ; das ſiebente Buch des Macrobius hat keine 18 Kapitel, es muß 13 heiſſen.

Ich kōnte zum Exempel Herrn Kloz fragen, mit was für Recht er alle die Daktyliotheken, die er aus dem Plinius beibringt [1]), zu Samlungen geſchnittener Steine macht? Es waren Samlungen von Edelſteinen, gefaßt oder ungefaßt; und weñ ſich geſchnittene darunter fanden, ſo waren deren, aller Wahrſcheinlichkeit nach, die kleinſte Anzahl. Deñ nur die mindeſten koſtbaren Steine wurden gewöhnlicher Weiſe geſchnitten: die eigentlichen Edelſteine aber hatten, als bloße Steine, bei den Alten viele ſo eifrige Bewunderer, daß ſie es für ein Verbrechen hielten, dergleichen Kleinode, in welchen die Natur ſich ihnen in aller ihrer Herlichkeit zeigte, durch die Kunſt verlezen zu laſſen. Tantum, ſagt Plinius, [2]) tribuunt varietati, coloribus, materiae, decori: violari etiam signis gemmas nefas ducentes. Warum kōnte alſo Scaurus, der die allererſte Daktyliothek zu Rom hatte, nicht ein Liebhaber von dieſer Art geweſen ſein? Warum muß ihn Herr Kloz zu einem Kenner machen? „Wir leſen, verſichert er, daß Scaurus, „der Stiefſohn des Sylla, zuerſt in Rom ſich „geſchnittene Steine geſammelt habe.“ Wo leſen wir deñ das? Plinius ſagt von ihm blos: gemmas plures primus omnium habuit Romae. Sind deñ gemmae nothwendig geſchnittene Steine? Weil bei den neuen Antiquaren alte Gemmen ſo viel heiſſen, als alte geſchnittene Steine, und Daktyliothek ſo viel als eine Samlung ſolcher Steine: muß Herr Kloz darum dieſe Bedeutung in die alten Autoren übertragen? Und was ich von der Daktyliothek des Scaurus ſage, iſt von den übrigen noch mit mehrerem Grunde zu vermuthen. Noch jezt überſteigt es nicht das Vermögen eines

1) S. 23. 2) L. 37. sect. 1.

wohlhabenden Privatmannes, anſehnliche Sam̃lungen von geſchnittenen Steinen zu haben: und weiter nichts als ſolche Sam̃lungen ſollten die Daktyliotheken geweſen ſein, welche Pompejus, und Cäſar, und Marcellus auf's Capitol und in die Tempel ſchenkten?

„Auch vom Mäcen, ſagt Herr Klotz, 1) wiſſen „wir, daß er eine beſondere Neigung zu den Edel„ſteinen gehabt habe. Er geſteht dieſe Neigung „nicht allein ſelbſt in einem Gedichte an den Horaz, „ſondern man ſieht ſie auch aus einem Briefe des „Auguſtus an ihn.“ Er geſteht ſie ſelbſt? Ich habe die Anthologie ſeines Freundes, des Herrn Burmañ, auf die er deßfalls verweiſet, nicht bei der Hand; doch das Gedicht auf den Horaz, in welchem Mäcen ſeine Neigung ſelbſt geſtehen ſoll, werden ohne Zweifel die Verſe ſein, die uns Iſidorus aufbehalten hat, und ſich anfangen.

Lugent, o mea vita, te smaragdus,
Beryllus quoque.

Aus dieſen aber erhellet blos die abgeſchmakte Kakozelie des Mäcenas, und keinesweges ſeine Liebhaberei an Edelſteinen. Deñ ſonſt würde man auch unſere Lohenſteine und Hallmanne, die ihren Geliebten ſo gern Augen von Diamanten, Lipen von Rubin, Zähne von Perlen, eine Stirn von Elfenbein, und einen Hals von Alabaſter gaben, für große Liebhaber und Kenner von dergleichen Koſtbarkeiten erklären müßen. Selbſt das Fragment von dem Briefe des Auguſtus, beim Macrobius, iſt nichts als eine Verſpottung dieſer Kakozelie. Eher noch hätte ſich Herr Klotz darauf berufen können, daß Mäcenas von Edelſteinen etwas geſchrieben zu haben ſcheine, weil Plinius ihn zu ſeinem ſieben

1) S. 24.

und dreiſſigſten Buche genuzt zu haben bekennet. Doch wozu auch das? Mäcenas mag ein noch ſo groſser Liebhaber von Edelſteinen geweſen ſein: war er es darum von geſchnittenen? Wen̄ er ſie der Pracht wegen liebte, wie von ihm zu vermuthen iſt, ſo zog er ſicherlich die ungeſchnittenen vor.

Um die Mannigfaltigkeit der Vorſtellungen auf geſchnittenen Steinen zu begreifen, ſagt Herr Kloz, [1]) müſſe man erwägen, daſs die Alten keine den Geſchlechtern eigentümliche Wapen in den Ringen geführet. Das ſchreibt er dem ehrlichen Kirchman̄ auf Treu' und Glauben nach. Indeſs iſt nur ſo viel davon wahr, daſs dergleichen Geſchlechtsſigel nicht ſo gewöhnlich bei ihnen waren, als ſie bei uns ſind. Wer ſie ganz und gar läugnen will, der iſt bald widerlegt. Hatte nicht Galba ein ſolches προγονικον σφραγισμα, wie es Dio [2]) nennet? Bis auf ihn hatten die Kaiſer alle mit dem Kopfe des Auguſtus geſigelt; aber er behielt ſein Geſchlechtſigel, welches ein Hund war, der ſich über das Vordertheil eines Schiffes herabbeugte. Die ganze Familie der Macrianer führte den Alexander in ihren Ringen. Hiervon bringt Kirchman̄ ſelbſt die Stelle aus dem Trebellius Pollio in dem nämlichen Kapitel bei, in welchem er die Geſchlechtſigel der Alten läugnet! Aber welcher Compilator hat nicht auf der andern Seite ſchon vergeſſen, was er auf der erſten geſchrieben?

Und nun hören Sie doch, wie Herr Kloz dieſe Materie ſchlieſst! [3]) „Wir würden alſo, ſagt er, „von der Steinſchneidekunſt ungefähr folgende chro„nologiſche Geſchichte zu entwerfen haben. Sie

1) S. 20.
2) L. 51. p. 634. edit. Reimarſ.
3) S. 26.

„ſcheinet im Orient entſtanden zu ſein, wurde von „den meiſten Völkern Aſiens ausgeübt, und beſon„ders von den Ägyptern getrieben. Dañ kam ſie „zu den Hetruriern, ward den Griechen bekañt, „und endlich in Rom aufgenommen.“ Sagen Sie mir doch, was den Herrn Kloz mag bewogen haben, den Hetruriern eine frühere Keñtniß der Steinſchneidekunſt beizulegen, als den Griechen? Glaubt er wirklich, daß ſie den Hetruriern unmittelbar von den Ägyptern mitgetheilet worden? Iſt es alſo mehr als eine leere Vermuthung des Buonarotti, daß die Hetrurier eine Colonie der Ägypter geweſen? Hat man, auſſer der Ähnlichkeit des Stils in den Zeichnungen beider Völker, hiſtoriſche Beweiſe davon; und welche ſind es? Doch ich will dieſe Frage nicht weiter fortſezen. Herr Kloz hat ſicherlich an keine derſelben gedacht; ſondern, allem Anſehen nach, dieſe ſeine chronologiſche Geſchichte lediglich nach der Folge der Kapitel in Winkelmañs Geſchichte der Kunſt abgefaßt. Wie dieſe, mit Abſicht auf die verſchiednen Stufen der Kunſt, geordnet ſind, läßt er die Kunſt ſelbſt wandern: aus Ägypten nach Hetrurien, aus Hetrurien nach Griechenland, und aus Griechenland nach Rom.

Siebzehnter Brief.

Was Herr Klotz hierauf von dem verſchiedenen Stil der ägyptiſchen, hetruriſchen und griechiſchen Künſtler beibringt, das gehört dem Herrn Winkelmañ; ob er es gleich vollkommen in dem Tone eines Mannes vorträgt, der alle dieſe Dinge ſich ſelbſt abſtrahiret hat.

Eine Stelle fällt mir darunter in die Augen, die zur Probe dienen kañ, in welchem hohen Grade Herr Klotz die Geſchiklichkeit beſizt, fremde Bemerkungen ſo zu verſtümmeln, daß ihre Urheber alle Luſt verlieren müßen, ſich dieſelben wiederum zuzueignen.

„Man hat, ſagt er, [1]) viel hohlgegrabene „Steine der Ägypter. Allein der Graf Caylus „erinnert ſich nicht, einen erhaben geſchnittenen „Stein geſehen zu haben. Hatten die Ägypter „keinen Geſchmak an den leztern? oder hat ein „ungefährer Zufall ſie unſern Augen entzogen? „oder was iſt ſonſt die Urſache dieſer Seltenheit?“

Wie? Caylus erinnerte ſich keines einzigen ägyptiſchen Cameo? Er beſaß ja ſelbſt einen, den er ſelbſt beſchrieben, und deſſen ich mich bei ihm ſehr wohl erinnere: einen Löwen auf einem Carneol. [2])

Nun ſehe ich den Ort nach, wo Herr Klotz bei dem Caylus ſo etwas will gefunden haben, und ſehe, daß Caylus blos ſagt: „Ungeachtet wir „eine groſe Menge ägyptiſcher Steine kennen, „welche in die Tiefe geſchnitten ſind: ſo haben

1) S. 27.
2) Saml. von Altert. B. 1. Taf. 1. Nro. 3.

„ wir doch beinahe gar keine, an denen die Figu„ren erhaben geſchnitten ſind, und die wir pierres „ camées nennen.“ [1]) — Beinahe gar keine — heißt das: keine? Vielmehr ſagt Caylus damit, daß ihm einige bekañt geweſen.

Sonſt hätte ich ſelbſt ihm ein paar nachweiſen können. Der ſchönſte ägyptiſche Stein, den Natter jemals geſehen, und der an treflicher Arbeit keinem griechiſchen etwas nachgab, war ein Cameo. Er ſtellt den Kopf einer Iſis vor, und gehörte dem Marcheſe Capponi zu Rom. Einen ähnlichen, aber größern, beſaß D. Mead. [2])

Ich glaube, gläſerne Paſten von beiden in der ſtoſchiſchen, jezt königlich preußiſchen Sam̃lung geſehen zu haben. Herr Winkelmañ ſagt zwar, [3]) daß das Original des erſtern ſich in dem Collegio des H. Ignatius zu Rom befinde; allein es kañ aus dem Beſize des Marcheſe Capponi dahin gekommen ſein. Wo das Original des zweiten ſei, gibt Herr Winkelmañ gar nicht an: doch der Umſtand, daß er eine ähnliche Iſis, nur etwas größer, vorſtelle, läßt vermuthen, daß er in der Sam̃lung des D. Mead zu ſuchen geweſen. Irre ich mich; deſto beſſer: So finden ſich zwei vortrefliche, erhabne ägyptiſche Steine mehr, die dem Herrn Kloz wohl hätten bekañt ſein ſollen.

Die nämliche ſtoſchiſche Sam̃lung enthält noch verſchiedene andere, ſowohl alte als neue ägyptiſche Paſten, die alle von erhabnen Steinen genommen worden, und deren Originale in den Kabinettern entweder verſtreuet ſind, oder verloren gegangen.

Die Fragen, in welche Herr Kloz über die

1) Ebendaſ. S. 26 deutſcher überſ.

2) Traité de la Methode antique etc. Préf. p. 7.

3) Descript. des Pierres gravées p. 9 — 10.

vermeinte gänzliche Vermiſſung erhabener ägyptiſcher Steine ausbricht, ſind ebenfalls die verſtümmelten Fragen des Caylus. Anſtatt ihm ſo ſonderbar nachzufragen, hätte er vielmehr die falſche Vorausſezung des Grafen rügen ſollen. Weil die Kunſt, die Steine tief zu arbeiten, und die ihr entſprechende Kunſt, ſie erhaben zu arbeiten, nicht wohl anders, als mit gleichen Schritten fortgehen können: ſo ſchließt Caylus, hätten ſich auch die Steine von beiden Gattungen in gleicher Proportion vermehren müßen. Gewiß nicht; deñ der Gebrauch, damit zu ſigeln, machte die von der einen Gattung nothwendiger, als die von der andern; und folglich auch häufiger. Daher ſind nicht blos bei den ägyptiſchen Steinen der Camei die wenigern: ſondern bei allen. Der Luxus allein vermehrte die Camei; und weñ bei den Ägyptern der Camei gegen ihre vertieften Steine ungleich weniger waren, als bei den Griechen und Römern: ſo kam es nur daher, weil bei jenen der Luxus niemals ſo groß geweſen, als bei dieſen. Das iſt die Auflößung des Räthſels, die Caylus nicht erſt von der Zeit hätte erwarten dürfen.

Ich köñte hinzufügen, daß die Ägypter diejenigen geweſen, welche beide Arten des Schneidens auf ihren Steinen angebracht. Ich meine die ſogenañten Scarabäi, welche auf der flachen Seite tiefe Zeichen und Figuren, auf der hintern convexen Fläche aber einen erhaben geſchnittenen Käfer zeigen. Herr Kloz muß aus ſeinem Caylus wiſſen, 1) daß ſich unter dieſen Käfern Stüke von ſehr ſchöner Arbeit finden. Weñ Älianus aber ſagt, 2) daß die Käfer, welche die ägyptiſchen Soldaten in ihren

1) Erſter Band, Taf. 9. Nro. 3.

2) Hist. Animal. L. 10. c. 15. — Εγγεγλυμμενον κανθαρον.

Ringen getragen, eingegrabener Arbeit geweſen wären: ſo hat Älian entweder ſich geirrt, oder es hat ſich mit dieſen Käfern gerade das Gegentheil von dem zugetragen, was Herr Klotz meinet, das mit den andern ägyptiſchen Steinen geſchehen. Die von erhabner Arbeit ſind nur allein übrig geblieben: ich wenigſtens habe nie von einem tief gegrabenen Käfer dieſer Art gehört.

Achtzehnter Brief.

Mit einem andern Auge betrachtet Caylus, mit einem andern Winkelmañ, die Werke der hetruriſchen Künſtler. Caylus neigte ſich noch immer gegen die Meinung des Buonarotti, welcher die hetruriſche Kunſt ägyptiſchen Urſprungs macht: Winkelmañ hingegen will davon nichts wiſſen; ſondern, weñ die Kunſt durch Fremde nach Hetrurien gebracht worden, ſo waren es, nach ihm, die Pelasger, von welchen die Hetrurier den erſten Unterricht darin bekamen. Jenem iſt es genug, daß ein Stein, den man für hetruriſch hält, ein Scarabäus iſt, um daraus auf die Verwandtſchaft dieſes Volkes mit den Ägyptern zurük zu ſchließen: dieſer erkeñt zwar in dem älteſten hetruriſchen Stil die Ähnlichkeit mit dem ägyptiſchen; aber auch der älteſte griechiſche Stil hatte dieſe Ähnlichkeit: und das iſt genug, ſie in den hetruriſchen Werken zu erklären, ohne deßwegen zu einer unmittelbaren Abſtammung von den Ägyptern ſeine Zuflucht nehmen zu dürfen.

Mit welchen von beiden hält es Herr Klotz? — O, Herr Klotz hält es mit beiden: deſto flinker geht das Abſchreiben von Statten. Deñ ſo ungefähr eine Verbindung iſt zwiſchen beiden bald gemacht. „An einigen ihrer Werke, ſagt er, 1) „kañ man die Quelle wahrnehmen, woraus die „Künſte der Hetrurier gefloſſen; ich meine Ägyp„ten. — Die Werke ſpäterer Zeiten zeugen von „einer Bekañtſchaft mit Griechenland.“ Die Wer-

1) S. 26.

ke ſpäterer Zeiten! Sehen Sie, nun haben Caylus und Winkelmañ Recht; einer ſo gut wie der andere. Aber fragen Sie ja nicht: warum nur die Werke ſpäterer Zeiten? Fragen Sie ja nicht: welche ältere hetruriſche Steine Herr Klotz keñt, als den mit den fünf Helden vor Theben? und wie er ſelbſt eben dieſen Stein, drei Zeilen vorher, wegen ſeines Altertums rühmen, und dennoch gleich darauf die Bekañtſchaft der hetruriſchen Künſtler mit der griechiſchen Geſchichte und Fabel, auf ihre Werke ſpäterer Zeit einſchränken können? Der Compilator kañ ſich widerſprechen, ſo oft als er will.

Von den Hetruriern leitet Herr Klotz ſeine chronologiſche Ordnung auf die Griechen. „Zur „höchſten Vollkommenheit, ſchreibt er, [1]) ward „die Steinſchneidekunſt von den Griechen gebracht, „welche dieſelbe, nach der Meinung einiger Schrift„ſteller, von den Ägyptern empfangen, aber durch „die Größe ihres Geiſtes erhoben hatten.“ Geben Sie wohl Acht! Nach der Meinung einiger Schriftſteller, von den Ägyptern: aber nach ſeiner, und beſſern, die ſich auf die Chronologie gründet, von den Hetruriern! Oder wollen wir Herrn Klotz dieſe gar zu große Ungereimtheit lieber nicht behaupten laſſen, ob er ſie ſchon wirklich ſagt? Gut, ſie mag nichts als Mangel an Präciſion ſein: und wir wollen, was er da vorbringt, von einer andern Seite betrachten.

Wer ſind die einigen Schriftſteller, welche behaupten, daß die Griechen die Steinſchneidekunſt von den Ägyptern empfangen? Herr Klotz, der die Quellen gebraucht zu haben verſichert, verweiſet uns deßfalls auf Nattern. Natter iſt keine

1) S. 29.

Quelle; aber die Quellen werden ſich bei dem Natter finden: gut. Ich ſchlage alſo Nattern nach, und finde, daß er allerdings ſagt: J'en conclus naturellement — que le Grecs et les autres nations avoient emprunté leur méthode de graver des Egyptiens et l'avoient perfectionée, comme tant de savans l'ont déja prouvé évidemment. Ein Stern verweiſet mich unter den Text; und da ſtehen wirklich einige von dieſen Gelehrten genañt: Plinius, Stoſch und Mariette. Aber Stoſch und Mariette gelten eben ſo viel als Natter und Klotz: und alles beruhet folglich auf dem Plinius, deſſen Anführung, buchſtäblich nachgeſchrieben, ſo ausſieht; Plin. L. 35. c. 3. p. m. 346. Anaglypho opere gemmis insculpere populis illis (Aegyptiis) mos erat, etc.

Ich ſage: Herr Klotz muß dieſe Anführung nicht nur nicht nachgeſchlagen, ſondern auch nicht einmal geleſen haben.

Deñ weñ er ſie geleſen hätte, würde er ſich ihrer doch wohl da erinnert haben, wo er ganz, und gar von keinen erhaben geſchnittenen ägyptiſchen Steinen wiſſen will. Wenigſtens würde er ſeine Frage: „Hatten etwa die Ägypter keinen Ge„ſchmak an ſolchen Steinen?" zurük behalten haben: indem, nach den angeführten Worten des Plinius, ſie gerade mehr Geſchmak an erhaben, als an tief geſchnittenen Steinen gehabt hätten? Anaglypho opere gemmis insculpere populis illis mos erat. — Doch ich vergeſſe ſchon wiederum den Compilator, der ſich ſchlechterdings an nichts zu erinnern braucht.

Nachgeſchlagen hat er die Stelle wenigſtens gewiß nicht. Deñ weñ er ſie nachgeſchlagen hätte, würde er ſie ſicherlich — nicht gefunden haben; wenigſtens da nicht gefunden haben, wo ſie ſtehen

ſoll. Sie ſteht nicht in dem dritten Kapitel des fünf und dreiſſigſten Buchs: ſie ſteht in dem ganzen fünf und dreiſſigſten Buche nicht; kurz, ſie ſteht in dem ganzen Plinius nicht, und Gott mag wiſſen, wo ſie Natter oder Herr Deschamps, deſſen Feder ſich Natter bediente, hergenommen hat.

Wie gefällt Ihnen das? Was ſagen Sie zu einem ſolchen Quellenbraucher, der aus der erſten der beſten Pfüze ſchöpft, ohne ſich zu bekümmern, was für Unreinigkeiten auf dem Grunde liegen?

Neunzehnter Brief.

Von den Römern, in Abſicht auf die Kunſt, ſchwazt Herr Klotz, [1]) nach dem alten, von Winkelmañ [2]) genugſam widerlegten Vorurtheile, daß ihre Künſtler einen eignen Stil gehabt. „Wahre „Kenner, ſagt er, bemerken an den römiſchen „Steinen eine trokne Zeichnung, ein ängſtliches „und plumpes Weſen, eine kalte Arbeit, und an „den Köpfen weder Geiſt noch Charakter.“ Über die wahren Kenner! Weñ das den römiſchen Stil ausmacht, ſo arbeiten alle Stümper im römiſchen Stile. Aber wer heißt deñ dieſe wahren Kenner, alles, was ſchlecht iſt, für römiſch ausgeben? Gab es unter den griechiſchen Künſtlern keine Stümper?

Der lezte Stoß, mit dem Herr Klotz gegen die römiſche Kunſt ausfällt, iſt beſonders merkwürdig. Auch iſt er ganz von ſeiner eignen Erfindung, und mit einer Behendigkeit und Stärke geführt, daß ich gar nicht abſehe, wie er zu pariren iſt. „Die „Römer, verſichert er, hatten nicht einmal ein „Wort in ihrer Sprache, einen Steinſchneider an„zudeuten.“

Was eine ſo gering ſcheinende Anmerkung aus dem Wörterbuche mit eins für einen Aufſchluß in die Geſchichte der Künſte geben kañ!

Nun rede man mir ja nichts mehr von der Baukunſt der Römer! Sie hatten ja nicht einmal ein Wort in ihrer Sprache, einen Baumeiſter anzudeuten.

1) S. 30. u. f.

2) Geſch. der Kunſt, 8. B. 4. K. §. 1. 2. 10.

Eben ſo wenig ſage man mir von ihrer Dichtkunſt? Sie hatten ja nicht einmal ein Wort in ihrer Sprache, einen Dichter anzudeuten.

Hingegen iſt aus eben dieſem Grunde klar, daß wir Deutſchen ganz andere Architekte und Poeten haben müßen.

Nur fällt mir ein, — kaum getraue ich mir aber gegen einen Lateiner, wie Herr Klotz iſt, einen ſolchen Einfall vorzubringen — ob es auch wirklich wahr iſt, daß die Römer kein Wort in ihrer Sprache gehabt, einen Steinſchneider anzudeuten?

Sigilliarius, worüber ſich Herr Klotz in der Note allein ausläßt, mag es freilich nicht ſein; und beſonders mag es, mit flaturarius verbunden, (nicht flatuarius, wie Herr Klotz zweimal mit großen und mit kleinen Buchſtaben druken laſſen,) wohl etwas ganz anders heiſſen. „Herr Walch, ſagt Herr „Klotz, erklärt es richtiger durch signorum statua„rumque ex metallo fuso fabricator.“ Es kañ ſein; aber warum deñ eben Herr Walch? Schon in Fabers Theſauro war es durch χαλκευς ανδριαντοποιος erklärt. Ich für mein Theil möchte indeß die Meiſter großer Werke nicht anders darunter verſtehen, als in ſo fern ein Künſtler, der das Große zu fertigen weiß, auch das Kleinere dieſer Art machen kañ. Deñ für jenen ſteht das Wort statuarius insbeſondere; und der sigilliarius, denke ich, beſchäftigte ſich allein mit den kleinen Kunſt- und Spielwerken, welche die Römer zum Beſchluſſe der Saturnalien einander ſchikten, und welche, nach dem Sapot und Rink größtentheils aus Medaillen beſtanden.

Aber was hat Herr Klotz gegen das Wort scalptor? Ich ſollte meinen, es wäre ausgemacht, daß es in dem eigentlichſten Verſtande einen Stein-

ſchneider bedeute. [1]) Bei dem Plinius bedeutet es ihn gewiß, ſo oft es allein ſteht; und weñ er eine andere Art Künſtler damit anzeigen will, ſo ſezt er die beſondere Materie, in der er arbeitet, hinzu. Er ſagt: scalptores et pictores hoc cibo utuntur oculorum causa; er ſagt: adamantis crustae expetuntur a scalptoribus, ferroque includuntur; hingegen ſagt er, weñ er von Bildhauern redet: haec sint dicta de marmorum scalptoribus.

Auch kömt in alten Inſchriften und Gloſſen das Wort cavator und cavitarius vor, welches ganz und gar nichts anders als einen Steinſchneider bedeutet, und von den neuern Griechen ſogar in ihre Sprache übergenommen worden. [2])

1) Scalptores proprie qui gemmas cavant, hoc est, qui cavam faciunt in gemmis effigiem, quae pro sigillo solet insculpi. Salmasius ad Solinum p. 1100. edit. Par.

2) Salmasius l. c.

Zwanzigſter Brief.

Nun köm̃t Herr Klotz auf die berühmteſten Steinſchneider neuer und alter Zeit. [1]) Mit jenen thut er, als ob er noch ſo bekañt ſei; er läßt, die er für die vorzüglichſten hält, die Muſterung paſſiren, und jeden mit einer kleinen Cenſur laufen. Seine Cenſuren aber ſind lauter Scharwenzel, die man verſezen und vertauſchen kañ, wie man will, indem ſie auf den einen eben ſo gut, wie auf den andern paſſen: „er hat ſich mit Ruhm gezeigt; — er er„warb ſich allgemeine Hochachtung; — er iſt kei„nem Freunde der Kunſt unbekañt.“ Was lernt man aus ſolchen Lobſprüchen? — Daß uns der Ertheiler nichts zu lehren gewußt habe.

Aber Herr Klotz will uns nun mit aller Gewalt belehren: er ſchreibt alſo ohne Wahl und Prüfung aus, und lehrt auf gut Glük, es mag wahr oder falſch ſein. „Philip Chriſtoph Beckern, ſagt er, „und Markus Tuſchern will ich das Lob des Fleiſſes „nicht ſtreitig machen.“ Markus Tuſchern, das Lob des Fleiſſes! das will ihm Herr Klotz nicht ſtreitig machen! Herr Klotz keñt alſo wohl recht viel geſchnittene Steine von Markus Tuſchern? O! das wird ihm Markus Tuſcher noch im Grabe danken. Deñ Markus Tuſcher wollte gar zu gern ein Edelſteinſchneider heiſſen, und war ganz und gar keiner. — Ganz und gar keiner? und Herr Klotz macht ihn zu einem der fleiſſigſten? — Der Ausſchreiber müßte ſich hüten, zu dem, was er findet, auch nicht eine Silbe hinzuzuſezen! Herr

1) S. 33 — 80.

Klotz fand Tuſchern beim Mariette als Steinſchneider angeführt; obwohl nicht als einen fleiſſigen: der Fleiß iſt ſein Zuſaz; und durch dieſen Zuſaz wird eine kleine Irrung des Mariette zu einer groben Unwahrheit. Leſen Sie nur folgende Stelle! Mr. Mariette, ſagt Natter in ſeiner Vorrede, [1]) se trompe encore au sujet de Mr. Marc Tuscher de Nuremberg, qui n'a jamais gravé en pierres fines. C'étoit un peintre qui avoit le foible de vouloir passer aussi pour un graveur. Il a modélé son propre portrait en cire molle, fort en petit; il en a fait une empreinte en plâtre, et puis en pâte de différentes couleurs; entre autres en couleur d'Aigue-marine, dont Mr. Ghinghi, qui étoit alors graveur du Grand-Duc de Toscane, a retouché les cheveux, et poli la face. Il a gravé à la verité la tête de Minerve en pierre Paragone, mais cela se peut faire avec une simple aiguille et un canif sur cette pierre, mais non sur de pierres fines.

Von den alten Meiſtern hat Herr Klotz ſo etwas hingeworfen, was weder halb noch ganz iſt. Unter denen, die man in Schriften geneñt findet: vergißt er den Kronius, deſſen Plinius mit dem Pyrgoteles und Appollonides zugleich gedenkt: und von denen, deren Namen blos auf Steinen vorkommen, bringt er keinen einzigen bei, den er nicht aus dem bekañten ſtoſchiſchen Werke genommen hätte. Er ſcheint nicht einmal gewußt zu haben, daß Stoſch an einem zweiten Theile dieſes Werks geſammelt; daß verſchiedene dazu geſammelte Stüke in ſeiner von

1) (Mariette neñt ihn wirklich fleiſſig: c'est un artiste industrieux, ainsi qui le sont presque tous les Allemands — Traité des pierres gravées. T. 1. p. 144.

2) Préf. 31.

Winkelmañ beſchriebenen Daktyliothek anzutreffen; und daß ſogar von einigen ſehr ſchöne Kupfer, die Schweickart nach Markus Tuſchers Zeichnung geſtochen, gewiſſen Exemplaren des winkelmanniſchen Werkes einverleibet ſind. Er hätte ſonſt den Phrygillus anführen müßen, deſſen auf der Erde ſizender Cupido, mit einer offenen Muſchel neben ſich, unter allen bekañten griechiſchen Steinen einer der ſchäzbarſten iſt; ſowohl in Anſehung der Kunſt und Arbeit, als des hohen Alters, an welchem ihm, nach dem Zuge der Buchſtaben in dem Namen des Künſtlers zu urtheilen, kein einziger von den beſchriebenen Steinen beikömt. 1) Er hätte ſonſt, unter den Werken des Solon die Bakchantin auf einer alten Paſte nicht vergeſſen müßen, die uns eine weit größere Idee von dieſem Künſtler macht, als uns die bisher von ihm bekañten Steine gewähren können. 2)

Die hiſtoriſchen Nachrichten von den alten Künſtlern ſind freilich wenige. Dieſes hindert aber nicht, daß nicht über verſchiedene dem ungeachtet vielerlei anzumerken ſein ſollte. Über den Dioskorides z. E. oder wie wir ihn eigentlich ſchreiben ſollten, Dioskurides; deñ ſo hat er ſich auf ſeinen Steinen ſelbſt geſchrieben; ſo hat ihn Torrentius in verſchiedenen Handſchriften des Suetons geſchrieben gefunden. Von den Steinen, die ſeinen Namen führen, hat man nicht wenige für untergeſchobene zu halten; und von denen, die man ihm nicht abſprechen kañ, werden verſchiedene ganz falſch gedeutet. Die zwei Köpfe des Auguſtus beim Stoſch können keine Köpfe des Augu-

1) Winkelmann, Déscript. de pierres gravées p. 137.

2) Ibid. p. 251.

ſtus ſein; der ſogenañte Diomedes mit dem Palladium ſtellt vielleicht ganz etwas anders vor; u. ſ. w.

Doch mit den Unterlaſſungsſünden des Herrn Klotz muß ich mich ja nicht abgeben. Ich würde kein Ende finden!

Ein und zwanzigſter Brief.

Laſſen Sie ſehen, was Herr Klotz von der Materie, in welche dieſe Künſtler arbeiteten, von den Steinen als Steinen, weiß.

„Die alten Künſtler, ſchreibt er, [1]) gruben in „alle Arten von koſtbaren Steinen. Mariette ſagt, „daß er ſogar ſchöne Smaragde und Rubinen ge„ſehen habe, in welche der Steinſchneider Figu„ren geſchnitten. Aber dieſes ſcheint mir ſeltner „geſchehen zu ſein, am ſelteſten mit dem Rubin, „wegen ſeiner Härte und großem Werthe. Selten „ſind auch ihre Werke in Sapphir. Am häufig„ſten brauchten ſie zu hohlgegrabnen Werken den „Carneol und Agath, von einer Farbe, ſo wie „ſie ſich bei erhabnen Werken der verſchiedenen „Agathonyche und Sardonyche bedienten.“

Wie vieles wäre hier zu erinnern! Wie manches müßte geändert und genauer ausgedrükt werden, ehe es von einem Manne geſchrieben zu ſein ſcheinen kōnte, der in dieſen Dingen kein Fremdling iſt!

Es ſei, daß die alten Künſtler, ſo gut wie die neuern, in alle Arten von Edelſteinen ſchneiden können; es ſei, daß ſie wirklich in alle geſchnitten haben. Ihre Werke auf eigentliche Edelſteine waren darum doch eben ſo ſelten, als dergleichen zu unſerer Zeit ſind, und es iſt bloße Declamation, wēn Herr Klotz an einem andern Orte [2]) ſchreibt, „daß jene Neigung der Alten zu den Rin„gen mit geſchnittenen Steinen einen beſſern Ge-

1) S. 40. 2) S. 21.

„ſchmak anzeige, als man heut zu Tage habe, da „man blos geſchliffene Steine, ohne daß die Er„findung oder Arbeit des Steinſchneiders ſich auf „eine Art daran gezeigt hätte, die uns unterrich„ten oder ergözen könte, hochſchäzt, und mit un„geheuren Summen bezahlt.“ — Dergleichen Steine, die man jezt mit ungeheuren Summen bezahlt, hielt auch das Altertum, wie ich ſchon erinnert habe, für viel zu gut, ſie von der Kunſt verlezen zu laſſen. Auch ſchon vor Alters dünkte es der Prachtliebe von beſſerm Geſchmake, dergleichen Steine als bloße Steine zu tragen; [1]) und nur denen von geringerm Werthe ließ man durch die Kunſt einen höhern Werth ertheilen, ut alibi ars, alibi materia esset in pretio. Und wahrlich ſo gehört es ſich auch! Deñ weñ die Kunſt nicht ausdrüklich, zur leichtern und glüklichern Behandlung, die koſtbarere Materie erfordert: ſo iſt es albern, und zeugt gerade von keinem Geſchmake, und zeugt von nichts, als einer barbariſchen Verſchwendung, dieſe koſtbarere Materie dem ungeachtet, vorzüglich vor der weniger koſtbaren, aber zur Behandlung mehr geſchikten Materie, zu brauchen.

Weñ folglich die Alten auch ſchlechterdings nie in Diamant, oder Smaragd, oder Rubin geſchnitten hätten; wir Neuern hingegen hätten in nichts als ſolche Steine geſchnitten: ſo würde dieſes doch auf keine Weiſe ein Vorzug für unſere Künſtler ſein; geſezt auch, daß ihre Arbeit vollkommen ſo gut, als die Arbeit der alten Künſtler wäre. Zwar gehört die Härte mit unter die Eigenſchaften, welche den Werth eines Steines erhöhen; und derje-

1) Alias deinde gemmas luxuria violari nefas putavit, ac ne quis signandi causam in annulis esse intelligeret, solidas induit. Plinius L. 33. sect. 6.

nige Künſtler, der einen ungleich härtern Stein bearbeitet, findet ungleich größere Schwierigkeiten zu überſteigen, als der, welcher einen geſchmeidigern unter Händen hat. Aber die überſtiegene Schwierigkeit machte bei den Alten keine Schönheit mehr, und ihren Künſtlern kam es nie ein, ſich muthwillig Schwierigkeiten zu ſchaffen, um ſie überwinden zu können.

Weñ ein Natter zwölfmal mehr Zeit braucht, einen Kopf in einen Diamant zu ſchneiden, als in einen andern orientaliſchen Stein: [1]) warum ſoll Natter ſeiner Zeit und ſeiner Ehre ſo feind ſein, und für zwölf Kunſtwerke nur eins machen? Was hilft es ihm, daß dieſes eine von Diamant iſt? Der Diamant hat nicht gemacht, daß ſeiner Kunſt ein einziger Schwung ſanfter, ein einziger Druk kräftiger gerathen: aber die Kunſt hat den Diamant verhunzt. Der Diamant hat von ſeiner Maſſe, hat von ſeinem Feuer verloren: und warum? wozu? Eben die Kunſt, die uns dieſen Verluſt kaum kañ vergeſſen machen, würde jeden geringern Stein in einen Diamant veredelt haben.

Und ſo wollte ich ſicher annehmen, daß überall, wo in den alten Schriftſtellern eines beſondern koſtbaren Ringes oder Steines gedacht wird, ein Stein ohne Figuren zu verſtehen ſei. Von dem, zu deſſen freiwilligem Verluſte ſich Polykrates entſchloß, um die neidiſche Gottheit zu verſöhnen, die ſein ununterbrochenes Glük leicht beleidigen dürfte, ſagt es Plinius ausdrüklich; ja, ſeine Worte [2]) ſcheinen ſogar anzudeuten, daß dieſer

1) Prèf. 16.

2) Polycratis gemma, quae demonstratur, illibata intactaque est. L. 35. sect. 4.

Stein nicht einmal geſchliffen, ſondern völlig ſo geweſen, wie er aus der Hand der Natur gekommen.

Hingegen bin ich völlig der Meinung, daß weñ Eupolis den Cyrenäern nachſagte, [1]) daß der Geringſte von ihnen einen Sigelring trage, der zehn Minen koſte, dieſer Vorwurf der Verſchwendung mehr auf die zu theuren Steine ging, welche ſie ungeſchnitten in ihren Ringen trugen, oder geſchnitten zu ihren Sigeln mißbrauchten, als auf den zu großen Lohn, den ſie dem Künſtler für den Schnitt entrichteten.

1) Aelianus Hist. Var. L. 12. c. 30.

Zwei und zwanzigſter Brief.

Allerdings iſt es ganz ohne Grund, weñ Herr Klotz in dem Ringe, welcher die Feindſchaft zwiſchen dem Cäpio und Druſus veranlaßte, ſo wie in dem Opale, der dem Nonius die Verbannung zuzog, geſchnittene Steine finden will. 1) Aber über den Ring des Polykrates, meinen Sie, dürfte dem Plinius weniger zu glauben ſein, als dem Herodotus und Strabo und Pauſanius und Tzetzes, die nicht allein ausdrüklich ſagen, daß der Stein deſſelben ein geſchnittener Stein geweſen, ſondern auch den Meiſter nennen, der ihn geſchnitten habe.

Und doch halte ich es lieber mit dem Plinius! Nicht zwar deßwegen, weil Plinius ſagt, daß dieſer Stein des Polykrates, welcher ein Sardonix geweſen, noch bei ſeiner Zeit zu Rom in dem Tempel der Concordia gezeigt worden, und er ſich alſo mit ſeinen eigenen Augen belehren können; deñ er ſelbſt ſagt das, weil er es ſagen hören, nicht weil er es wirklich glaubt: 2) ſon-

1) S. 21.

2) Sardonychem, heiſſen die Worte des Plinius, eam gemmam fuisse constat: ostenduntque Romae, si credimus, Concordiae delubro, cornu aureo Augusti dono inclusam, et novissimum prope locum tot praelatis obtinentem. Dieſes gibt unſer deutſcher Überſezer: „Und man zeigt ihn, wo wir's glauben „wollen, zu Rom in der Kapelle der Eintracht, wo „er durch das Geſchenk der Kaiſerin in ein goldenes „Horn eingeſchloſſen iſt, und da ihm ſo viele vor„gezogen ſind, faſt den lezten Ort behauptet.“ Ich

dern ich gründe mich auf etwas anders. Auf den Künſtler nämlich, der ihn geſchnitten haben ſoll.

Theodorus von Samos wird als dieſer genañt. Nun aber ſagt das ganze Altertum, daß dieſer Theodorus in Metall gearbeitet, und zugleich ein Baumeiſter geweſen. Wäre es nicht faſt ein wenig zu viel, ihn auch zum Steinſchneider zu machen? Und wie, weñ der Ring, von dem die Rede iſt, ſein Werk ſein köñte, weñ er auch kein Steinſchneider geweſen wäre? weñ er ihn nämlich blos gefaßt hätte? Ohne Zweifel paßt dieſes zu ſeiner anderwärtigen Kunſt beſſer; und Herodotus ſcheinet in der That auch nichts anders ſagen zu wollen: ην οἱ σφρηγις την εφορεε χρυσοδετος — ην δε εργον Θεοδωρȣ τȣ Τηλεκλεος Σαμιȣ. „Polykrates hatte einen in Gold gefaßten Stein, „welcher ein Werk des Theodorus war.“ Ich verſtehe, in ſo fern er gefaßt war; nicht aber, in ſo fern er irgend eine eingeſchnittene Figur enthielt. Deñ es iſt falſch, was Kuhn [1]) und andere ſagen, daß σφραγις nothwendig einen Ring mit einem geſchnittenen Steine bedeute; es kañ eben ſowohl einen Ring mit einem bloßen unge-

zweiſle, ob man daraus verſteht, was Plinius ſagen wollen, und was er für ein goldenes Horn gemeinet, in welchem ſich dieſer Stein befand. Ich glaube, er meinte das Füllhorn, mit welchem die Göttin der Eintracht vorgeſtellet wird. Dieſes war mit Edelſteinen beſezt, unter welchen ſich auch der Sardonyx des Polykrates, wie man vorgab, befand; aber faſt ganz unten, wo er ſö vielen andern nachſtehen mußte, zum Beweiſe, wie ſehr der Luxus in dieſen Koſtbarkeiten, ſeit den Zeiten des Polykrates, geſtiegen.

1) Σφραγιδες differebant απο των δακτυλιων in eo, quod signa quaedam habebant insculpta in gemmis. In Indice ad Aeliani Hist. Var.

ſchnittenen Steine bedeuten. Deñ Pollux ſagt ausdrüklich: [1]) ȣτο (σφραγιδας) τȣς επισημȣς δακτυλιȣς ωνομαζον, τȣς τα σημαντρα, η λιθȣς εν αυτοις εχοντας. Und beim Theophraſt heiſſen σφραγιδια durchgängig alle Edelſteine überhaupt, wie man ſie in Ringen zu tragen pflegt, ohne Abſicht auf darein gegrabene Zeichen oder Bilder.

Indeß iſt es auch nicht zu läugnen, daß σφραγις öfters im engern Verſtande das εκμαγειον, das Bild, die Figur bedeute, welche auf den Stein geſchnitten iſt, und ſich in dem Wachſe abdrükt. Ja, eben dieſe Zweideutigkeit ſcheint mir die Urſache zu ſein, warum man in der angeführten Stelle des Herodotus einen Steinſchneider zu finden geglaubt, wo man nichts als einen Goldarbeiter ſehen ſollen. Was bei dem Herodotus σφρηγις σμαραγδȣ λιθȣ εȣσα heißt, heißt bei dem Pauſanias [2]) επι τȣ λιθȣ της σμαραγδȣ σφραγις: und man muß ſonach erſt dieſes wiederum in jenes überſezen, weñ man ſich nicht eine ganz falſche Vorſtellung davon machen will.

Ich halte mich bei dieſer Kleinigkeit auf, weil es mir vorkömt, als habe uns Plinius die Epoche der erfundenen, oder in Griechenland wenigſtens bekañter gewordenen Kunſt in Stein zu ſchneiden, zwiſchen die Zeiten des Polykrates und Iſmenias wollen vermuthen laſſen. [3]) Er ſagt: Polycratis gemma, quae demonstratur, illibata intactaque est: Ismeniae aetate, multos post annos, apparet scalpi etiam smaragdos solitos. „Der Edelſtein des Polykrates war völlig unverlezt; und erſt zu den Zeiten des Iſmenias, viele Jahre nachher, zeigt es ſich, daß man auch in Smaragd geſchnitten.“

1) L. 5. segm. 100. 2) L. 8. p. 629. edit. Kuhn.
3) L. 37. sect. 4.

Ein geſchnittener Stein aus den Zeiten vor dem Polykrates war dem Plinius alſo nicht vorgekommen: und der Smaragd des Iſmenias war der erſte geſchnittene Stein, deſſen er erwähnt gefunden.

Dieſes Datum aber fiele weg, weñ man nothwendig zugeben müßte, daß Theodorus von Samos auch in Edelſteinen gearbeitet habe. Indeß hätte Herr Winkelmañ es immer als ausgemacht annehmen mögen: weñ er das Zeitalter dieſes Künſtlers nur nicht überhaupt ſo ſehr unrichtig beſtim̃t hätte. „In Erz, [1]) ſagt er, müßte man in Italien weit eher als in Griechenland gearbeitet haben, weñ man dem Pauſanias folgen wollte. „Dieſer macht die erſten Künſtler in dieſer Art „Bildhauerei, einen Rhökus, und Theodorus aus „Samos namhaft. Dieſer lezte hatte den be„rühmten Stein des Polykrates geſchnitten, wel„cher zur Zeit des Kröſus, alſo etwa um die „ſechzigſte Olympias, Herr von der Inſel Samos „war. Die Scribenten der römiſchen Geſchichte „aber berichten, daß bereits Romulus ſeine Sta„tue, von dem Siege gekrönt, auf einem Wagen „mit vier Pferden, alles von Erz, ſezen laſſen „u. ſ. w."

Es folgt nicht, weil Theodor den Stein des Polykrates geſchnitten, weil er die große Vaſe von Silber gearbeitet hatte, welche Kröſus in den Tempel zu Delphi ſchenkte, daß er darum ein Zeitverwandter des Polykrates und Kröſus geweſen. Kröſus und Polykrates koñten im Beſize dieſer Kunſtwerke ſein, ohne ſie dem Meiſter ſelbſt aufgegeben zu haben. Dieſer koñte längſt vor ihnen gelebt haben: und muß auch. Deñ Plinius ſagt ausdrüklich:

1) Geſchichte der Kunſt, 1 B. 2 K. 16 §.

Plasticen invenisse Rhoecum et Theodorum tradunt, multo ante Bacchiadas Corintho pulsas. Dieſe Vertreibung der Bakchiaden geſchah durch den Cypſelus, um die dreiſſigſte Olympiade; und das multo ante des Plinius bringt das Zeitalter des Theodorus den Zeiten des Romulus ungleich näher: ja beide können gar wohl als völlig zeitverwandte Perſonen betrachtet werden.

Aus dem Clemens Alexandrinus lernen wir zwar, daß Polykrates mit einer Leier geſigelt; [1]) und Junius vermuthet, daß dieſe eben das Siñbild geweſen, welches Theodorus auf jenen Stein geſchnitten. Aber wir wiſſen, daß man in den älteſten Zeiten auch mit Ringen von bloßem Metall ſigelte, in welches die Namen oder Siñbilder gegraben waren: und folglich kaũ die Nachricht des Clemens ihre Richtigkeit haben, ohne daß darum die Nachricht des Plinius falſch iſt. Deñ in dieſer iſt nicht von bloßen Sigelringen, ſondern von Sigelringen mit geſchnittenen Steinen die Rede; und es iſt der Natur der Sache gemäß, daß jene längſt im Gebrauche geweſen, ehe dieſe aufgekommen.

1) Paedag. L. 3. p. 289. edit. Potter.

Drei und zwanzigſter Brief.

Zum Beweiſe, daß die Cyrenäer von jeher als ein der Verſchwendung und Wolluſt äuſſerſt ergebenes Volk bekañt geweſen, führt Älian aus dem Eupolis an, daß der Geringſte von ihnen einen Ring von zehn Minen getragen: ὁς τις αυτων ευτελεστατος σφραγιδας ειχε δεκα μνων; und ſezt hinzu: παρην δε θαυμαζεσθαι και τους διαγλυφοντας
„ τους δακτυλιους; deñ man hatte Urſache, die, welche
„ die Ringe geſtochen hatten, zu bewundern.“

Aber hier muß man den Zuſaz des Älians von dem Zeugniß des Eupolis unterſcheiden. Es iſt blos die Auslegung des Älians, daß dieſe Ringe wegen der Arbeit des Steinſchneiders ſo koſtbar geweſen. Deñ σφραγιδες, wie ſchon erinnert, heiſſen nicht eben nothwendig Ringe mit geſchnittenen Steinen; und weñ ſie es auch hier hießen, ſo iſt darum noch nicht ausgemacht, ob der Stein, oder die Arbeit in dem Steine, das mehreſte gekoſtet.

Ich weiß wohl, auch Chriſt [1]) hat das leztere angenommen, um daraus zu zeigen, wie hoch die Alten die Kunſt des Steinſchneidens geſchäzt, und wie gut ſich die Meiſter derſelben bezahlen laſſen.

1) Comment. Lips. liter. Vol. 1. p. 325. Weñ Chriſt die Worte des Älians daſelbſt anführt, ſo ſagt er: Haec autem sunt ejus verba, e Commentariis Eupolis petita, super moribus Cyrenensium. Älian aber citirt den Eupolis blos εν τῳ Μαρικᾳ; und Marikas war der Titel eines ſeiner Luſtſpiele, in welchem er der Verſchwendung der Cyrenäer ohne Zweifel nur im Vorbeigehen gedachte. Wie hat Chriſt aus dieſem Luſtſpiele eigene Commentarii super moribus Cyrenensium machen können? —

Er evaluirt die zehn Minen über hundert und ſechs und ſechzig Thaler jezigen Geldes; und meint, daß dieſes der ganz gewöhnliche Preis eines geſchnittenen Steines geweſen. Aber ich finde, daß die geſchnittenen Steine zu eben den alten Zeiten weit wohlfeiler gekauft wurden. Iſmenias durfte für einen Smaragd, auf welchen eine Amymone geſtochen war, nicht mehr als vier goldene Denare bezahlen, ob er gleich gern ſechs dafür bezahlt hätte; und vier goldene Denare machen, nach eben dem Fuße evaluirt, welchen Chriſt angenommen, nicht viel mehr als ſechzehn Thaler. Nun iſt der Unterſchied von ſechzehn auf hundert und ſechs und ſechzig Thaler ohne Zweifel zu groß, als daß er blos von der mehr oder weniger treſſichen Arbeit hätte entſtehen ſollen; und die Ringe der Cyrenäer müßen nicht blos beſſer geſchnittene, ſondern auch an und für ſich ſelbſt ungleich theurere Steine gehabt haben.

Was Plinius von dem Smaragde des Iſmenias erzählt, iſt von Harduin und andern ſehr falſch verſtanden worden, ſo deutlich auch die Worte des Plinius ſind. Erlauben Sie mir, ſie her zu ſezen. 1) Nec deinde alia, quae tradatur, magnopere gemmarum claritas exstat apud auctores: praeterquam Ismeniam choraulem, multis fulgentibusque uti solitum, comitante fabula vanitatem ejus, indicato in Cypro sex aureis denariis smaragdo, in quo fuerat sculpta Amymone, jussisse numerari: et cum duo relati essent, imminuto pretio, male hercules curatum, dixisse: multum enim detractum gemmae dignitati. Iſmenias erfährt, daß in Cypern ein geſchnittener Smaragd für ſechs goldene Denare zu verkaufen ſei; geſchwind ſchikt er einen hin, der ſolchen um

1) L. 37. sect. 3.

dieſen Preis für ihn kaufen ſoll. Der Beſizer läßt ſich handeln; Iſmenias bekömt den Stein für vier Denare, und zwei Denare wieder zurük. Anſtatt aber, daß er hierüber vergnügt ſein ſollte, iſt er vielmehr ärgerlich. Der Stein, ſagt er zu dem Unterhändler, iſt nun das nicht mehr, was er geweſen; um ſo viel wohlfeiler du ihn bekommen, um ſo viel ſchlechter haſt du ihn gemacht. Die Worte: et cum duo relati essent, beziehen ſich offenbar auf denarios aureos. Harduin aber nimt es ſo, als ob bei duo zu verſtehen wäre smaragdi, und glaubt, Iſmenias hätte für ſeine ſechs Denare zwei Smaragde ſtatt eines bekommen. Mercatorem, ſagt er, puduit tanti aestimasse vel unicum: pretio persoluto duos emtori obtulit. Eben ſo hat auch unſer deutſcher Überſezer den Plinius verſtanden. „Es ſei in Cyprus ein Smaragd für „ſechs goldene Denare feil geboten worden, in „welchem die Amymone eingegraben war, und er „habe das Geld dafür bezahlen laſſen: als man „ihm nachher zwei dafür brachte, habe er geſagt, „u. ſ. w.“ Relati kan nur auf etwas gehen, was Iſmenias wieder bekam; was er erſt gegeben hatte: und das waren die zwei Denare. Wie hätte auch der Verkäufer, ſtatt eines ſolchen Steins, gleich zwei geben können, da es kein bloßer, ſondern ein geſchnittener Smaragd war? Die Sache ſpricht für ſich ſelbſt.

Iſmenias war ein Zeitverwandter des Antiſthenes, [1]) welcher den Sokrates überlebte. Man

1) Plutarch merkt in dem Eingange zu dem Leben des Perikles an, daß es Geſchiklichkeiten gebe, die wir bewundern können, ohne die, welche ſie beſizen, hochzuſchäzen; daß wir uns über ein Werk freuen können, deſſen Meiſter wir verachten. Antiſthenes habe daher ſehr wohl geſagt, als er gehört, daß Iſmenias

kañ annehmen, daß er gegen die neunzigſte Olympiade geblühet. Ungefähr in eben dieſe Zeit muß

ein ſehr geſchikter Flötenſpieler ſei: „doch muß er „ein ſchlechter Menſch ſein, ſonſt wäre er kein ſo guter „Flötenſpieler.“ Antiſthenes liebte die Muſik überhaupt nicht, die er zu den Weichlichkeiten des Lebens zählte, an welchen der Weiſe keinen Geſchmak haben müße. Als einſt bei einem Gaſtmahle jemand zu ihm ſagte: Singe; ſo antwortete er ihm: Und du, blaſe mir. Ειποντος αυτῳ τινος παρα ποτον, ᾳσον· Συ μοι, φησιν, αυλησον. Die Antwort ſagt gar nichts, weñ ſie nicht eben das ſagt, was wir bei den deutſchen Worten verſtehen würden! Ganz gewiß eine unflätige Grobheit; die ſich aber ein Cyniker gar wohl erlaubte. Doch ich will hier nicht von dem Haſſe des Antiſthenes gegen die Muſik, auch nicht von der Möglichkeit oder Unmöglichkeit reden, durch unabläſſige Übung eine nichtswürdige Geſchiklichkeit auf den höchſten Grad ihrer Vollkommenheit zu bringen, und dabei dennoch ein guter, rechtſchaffener Mañ zu ſein: ich betrachte jezt nur das Urtheil des Antiſthenes als einen Beweis, das Iſmenias ein Zeitverwandter dieſes Philoſophen geweſen. Nun hatte Antiſthenes ſelbſt ſchon Schüler, als er ſich zum Sokrates in die Schule begab, und kañ dieſen nicht viel überlebt haben. Folglich kañ auch Iſmenias, welcher bei Lebzeiten des Antiſthenes ſchon ein vollkoñner Meiſter war, nicht viel älter geworden ſein als dieſer. Sokrates ſtarb gegen den Anfang der 95 Olympias; man laſſe den Antiſthenes zwanzig Jahre länger als den Sokrates, und den Iſmenias zwanzig Jahre länger als den Antiſthenes gelebt haben; ſo iſt Iſmenias doch in der 105 Olympias ſchon todt geweſen. Gleichwohl leſen wir bei dem Plutarch (Αποφθ. Βασ. και Στρ. edit. Henr. Steph. in 8. p. 304.) unter den denkwürdigen Sprüchen des Atheas folgendes: Ισμηνιαν, τον αριςον αυλητην, λαβων αιχμαλωτον, εκελευσεν αυλησαι· θαυμαζοντων δε των αλλων, αυτος ωμοσεν ἥδιον ακȣειν τȣ ἱππȣ χρεμετιζοντος. „Atheas oder, wie in Plutarch „ſchreibt, Ateas habe den berühmten Flötenſpieler

die Komödie des Eupolis fallen, aus welcher Äli-
an ſein obiges Zeugniß von der Verſchwendung der Cyrenäer entlehnte. Deñ wir wiſſen aus dem Quintilian, daß Eupolis unter ſeinem Marikas

„Iſmenias gefangen bekommen, und ihn vor ſich bla-
„ſen laſſen. Als ihn nun die andern ſehr bewundert,
„habe Atheas geſchworen, das Wiehern eines Pferdes
„ſei ihm weit angenehmer.“ Dieſer Atheas war der König der Scythen, mit welchen Philippus, König von Macedonien, Krieg führte; und dieſer Krieg fällt in die 110 Olympiade. Wie iſt es wahrſcheinlich, daß dieſer Iſmenias unſer Iſmenias geweſen ſei? Weñ er auch damals noch leben können, ſo wird ein Mañ von ſeinem Alter doch nicht mehr in den Krieg gezogen ſein. Er lebte und lehrte zu Athen: wie wäre er unter das Heer des Königs von Macedonien gekommen? Hier iſt nicht die geringſte Wahrſcheinlichkeit, und der Flötenſpieler, welchen Atheas gefangen bekam, muß entweder ein ganz anderer Iſmenias geweſen ſein; oder dieſer Name iſt ſelbſt bei dem Plutarch verſchrieben. Ich glaube das leztere. Deñ obſchon Plutarch das nämliche Hiſtörchen noch an zwei andern Orten ſeiner Schriften wiederholt hat; (nämlich einmal in der Abhandlung: Ὁτι ȣδε ζην ἐϛιν ἡδεως κατ᾽ Ἐπικȣρον. p. m. 2010. und das anderemal in der zweiten Rede περι της Αλεξανδρȣ τυχης η αρετης, p. m. 595.) und obgleich an beiden Orten nach der Ausgabe des Henricus Stephanus, deren ich mich bediene, ſo wie in den denkwürdigen Reden, Ισμηνιας geleſen wird: ſo iſt doch gewiß, daß nicht alle Ausgaben ſo leſen, folglich nicht alle Handſchriften ſo geleſen haben, und man in verſchiedenen Αμεινιας, anſtatt Ισμηνιας, findet. Paulus Leopardus (Emmendat. L. 12. c. 2) will zwar jenes in dieſes verwandelt wiſſen; allein aus den von mir angeführten Gründen, hätte er vielmehr gerade das Gegentheil rathen ſollen. Auch Xylander ſchreibt in ſeiner lateiniſchen Überſezung der Denkſprüche Ameinias, anſtatt Ismenias; und Aminias iſt endlich auch nichts weniger als ein ungewöhnlicher Name.

den Hyperbolus verſtanden habe, welcher in der zwei und neunzigſten Olympiade zu Samos umgebracht wurde. [1])

Dieſer Synchronismus leitet zu verſchiednen Schlüſſen in der Geſchichte der älteſten Kunſt.

Als in Griechenland die geſchnittenen und ungeſchnittenen Steine nur erſt ein eitler aber faſt unentbehrlicher Puz für die Finger der Flötenſpieler waren; als ein Iſmenias von Athen bis nach Cypern ſchikte, um einen, lieber theurer als wohlfeiler, für ſich kaufen zu laſſen: waren ſie in Ländern von Afrika ſchon ſo gemein, daß der geringſte Cyrenäer keinen ſchlechtern, als für zehn Minen, zu tragen pflegte. Zu den Cyrenäern war die Kunſt ohne Zweifel von den Ägyptern gekommen; aber von der Ausbreitung der Kunſt aus dieſem ihrem Geburtslande gegen Afrika wiſſen wir ſonſt wenig oder nichts.

Der ſechsjährige Krieg, welchen die Athenienſer, in der acht und neun und ſiebenzigſten Olympiade, in Ägypten führten, machte die Griechen, dünkt mich, mit den Künſten der Ägypter bekañter, als ſie es bisher durch Vermittelung verpflanzter Familien und Völker, durch die Gemeinſchaft des Handels, und durch Reiſen einzelner Perſonen werden können. Ich erinnere mich aus dem Thucydides, [2]) daß, als damals die Athenienſer endlich von den Perſern wieder aus Ägypten vertrieben wurden, der Reſt von ihnen ſich durch Lybien nach Cyrene retteten, und von da in ihr Vaterland zurük kamen. Und ohne Zweifel waren es dieſe, welche von der Pracht und Verſchwenduug der Cyrenäer ſo viel Aufhebens mach-

1) Thucyd. L. 8. §. 13.
2) L. 1. G. 110.

ten, daß die Komödienſchreiber noch verſchiedene Jahre nachher darauf anſpielten.

Aus der Anmerkung des Plinius, [1]) daß die Eitelkeit, ſich mit vielen glänzenden Steinen zu ſchmüken, bei den Griechen anfangs den Flötenſpielern eigen geweſen, glaube ich eine Stelle des Ariſtophanes [2]) beſſer zu verſtehen, als ſie von alten und neuen Auslegern verſtanden worden. Weñ nämlich Sokrates den Strepſiades bereden will, daß die Wolken wirkliche Gottheiten wären, ſo macht er ihm eine Menge Perſonen namhaft, die alle durch ſie lebten: Sophiſten, Wahrſager, Ärzte. Σφραγιδονυχαργοκομητας u. ſ. w. Dieſes Wort bedeutet, nach ſeiner Zuſammenſezung, Leute, welche ihre Finger bis an die weiſſen Nägel mit Steinringen beſteken: und man hat nichts als ασωτȣς, Weichlinge, darunter verſtanden; wie es deñ auch die Dacier blos durch efféminés überſezte. Doch, weñ man erwägt, daß es unter Namen von Leuten ſteht, welche irgend eine windige, betrügeriſche, eitle Kunſt treiben, und ſich erinnert, was Plinius, in Rükſicht auf die damaligen Sitten, tibicinum gloria tumere neñt: ſo iſt wohl kein Zweifel, daß Ariſtophanes mit dieſer komiſchen Benennung die Flötenſpieler anſtechen wollen.

Auch davon, daß erſt in Zeiten des peloponneſiſchen Krieges ſich die Griechen der geſchnittenen Steine zu Sigeln zu bedienen angefangen, glaube ich in dem Ariſtophanes die Spur gefunden zu

1) Hic (Ismenias) videtur instituisse, ut omnes musicae artis hac quoque ostentatione censerentur. — Sorte quadam his exemplis initio voluminis oblatis adversus istos, qui sibi hanc ostentationem arrogant, ut palam sit eos tibicinum gloria tumere. l. c.

2) Nub. v. 331.

haben. Deñ unter andern Dingen, welche er die Weiber in ſeinen Theſmophoriazuſen [1]) dem Euripides zur Laſt legen läßt, iſt auch dieſes, daß er die Männer gelehrt habe:

— θριπηδεϛ' εχειν σφραγιδια
Εξαψαμενȣς. —

Vordem hätten die Männer ſich nur ganz ſchlechter Schlüſſel und Ringe bedient, weñ ſie etwas verwahren wollen; die Weiber hätten ſich für ein ſehr Weniges dergleichen können nachmachen laſſen;

Προτȣ μεν ȣν ην αλλ' υποιξαι την θυραν,
Ποιησαμεναισι δακτυλιον τριωβολȣ —

aber der verwünſchte Euripides ſei es, der ihnen die lakoniſchen Schlüſſel mit drei Zaken, und die σφραγιδια θριπηδεϛα bekañt gemacht habe. Wirkliches von Würmern gefreſſenes Holz, dergleichen man ſich in den allererſten Zeiten zu Sigeln ſoll bedient haben, kañ eben darum hier nicht zu verſtehen ſein. Es müßen alſo entweder Steine verſtanden werden, die nach Art eines ſolchen Holzes geſchnitten waren; oder das θριπηδεϛα iſt blos figürlich von der ſo beſondern Kleinheit der in dem Steine enthaltenen Figuren zu nehmen, daß ſie eher von Würmern hinein genagt, als von Menſchen hinein gearbeitet ſcheinen ſollten. In beiden Fällen erhellet ſo viel, daß der Gebrauch mit geſchnittenen Steinen zu ſigeln, unter den Griechen damals noch ſehr neu geweſen, weil ihn ſonſt die Weiber unmöglich zu einer Erfindung des Euripides hätten machen können.

1) v. 428 — 429.

Vier und zwanzigſter Brief.

Wir haben über die Nachſuchung, zu welcher Zeit die Kunſt in Stein zu ſchneiden bei den Griechen in Schwung gekommen, den Herrn Klotz ganz aus dem Geſichte verloren. — Ich wollte Sie von ſeiner Keñtniß der Edelſteine, als Edelſteine, unterhalten.

Weñ Herr Klotz aus dem Mariette anführt, daß ſich ſogar ſchöne Smaragde und Rubinen fänden, auf welchen alte Steinſchneider ihre Kunſt gezeiget, ſo ſezt er, wie Sie geſehen, hinzu: „aber „dieſes ſcheinet mir ſelten geſchehen zu ſein; am „ſeltenſten mit dem Rubin, wegen ſeiner Härte und „großen Werthes.“

Die erſte Hälfte dieſes Zuſazes verſteht ſich von ſelbſt: zwar bei Herrn Klotz ſollte ſie ſich nicht von ſelbſt verſtehen, der kurz zuvor die Neigung der Alten zu geſchnittenen Steinen ſo ſehr übertrieben, und ſo ſehr wider den vermeinten neuern Geſchmak an bloßen Steinen geprediget hatte, „die „ungeheure Summen koſten, ohne daß die Erfin„dung oder Arbeit des Steinſchneiders ſich auf „eine Art daran gezeigt hätte, die uns unterrich„ten oder ergözen köñte.“ Deñ bei einem ſolchen Eifer für das Schöne der Kunſt, als er den Alten beilegt, hätte dem Liebhaber kein Stein zu koſtbar, und dem Künſtler keiner zu hart ſein müßen. Doch in dieſe Inconſequenz mußte Herr Klotz fallen; alſo nichts weiter davon!

Nur hätte er ſich die Ungereimtheit der andern Hälfte ſeines Zuſazes erſparen können: „am ſel-

„ tenſten mit dem Rubin · wegen ſeiner Härte und „ großen Werthes.“ Deñ das heißt, die Zeiten gewaltig verwechſeln; das heißt, ſich einbilden, daß eben der Rang, daß eben die Schäzung, die wir jezt den Edelſteinen geben, ihnen auch von den Alten gegeben worden; das heißt, ſchlechterdings nicht wiſſen, was jeder wiſſen kañ, der ſeinen Plinius fleiſſiger geleſen, als Herr Kloz.

Weñ nämlich gleich jeziger Zeit der Rubin die nächſte Stelle nach dem Diamante behauptet; ſo hat er ſie doch nicht immer behauptet, ſondern das Altertum ertheilte ſie dem Smaragde. Tertia auctoritas, ſagt Plinius, nachdem er die erſte Würde dem Diamante, und die zweite der Perle, nach dem einſtimmigen Urtheile ſeines und aller vorigen Zeitalter, zuerkañt hatte, tertia auctoritas smaragdis perhibetur pluribus de causis. [1]) Folglich hätte es Herr Kloz gerade umkehren und ſagen müßen, daß, weñ die Alten nur ſelten in Rubin und Smaragd geſchnitten, ſie es am allerſelteſten in den leztern, und nicht in den erſtern, dürften gethan haben; deñ nicht den Rubin, ſondern den Smaragd ſezten ſie, unter andern Urſachen, auch wegen ſeiner Härte, gleich nach dem Diamante. Von derjenigen Gattung des Smaragds, welcher aus Scythien und Ägypten kam, ſagt Plinius ausdrüklich: quorum duritia tanta est, ut nequeant vulnerari. Die Rubine hingegen ſcheinen ihm nur wenig bekañt geweſen zu ſein, und weder die Griechen wiſſen von ihrem ανθραξ, noch die Römer von ihrem carbunculus etwas zu ſagen, was dem Smaragde im geringſten den Vorzug ſtreitig machen köñte.

Hierzu kömt noch dieſes: der Smaragd war

1) L. 36. sect. 16.

bei den Alten nicht allein in höherm Werthe, als der Rubin, ſondern es war auch ſogar verboten, ihn zu ſchneiden: wegen ſeiner wohlthätigen Wirkung auf das Auge. Auch dieſes lehrt uns Plinius: quapropter decreto hominum iis parcitur, scalpi vetitis. 1)

Ich weiß zwar wohl, was Goguet 2) gegen dieſes Vorgeben erinnert: „Man begreift nicht, „ſagt er, worauf ſich Plinius gründet, weñ er „anmerkt, daß es überhaupt nicht erlaubt geweſen, „in Smaragd zu ſchneiden. Die alte Geſchichte „belehrt uns von dem Gegentheile. Der Ring, „welchen Polykrates in's Meer warf, und der in „dem Bauche eines Fiſches wieder gefunden ward, „war ein Smaragd, den Theodorus, ein berühm„ter Künſtler des Altertums, geſchnitten hatte. „Deßgleichen meldet Theophraſt, daß viele Leute „die Gewohnheit gehabt, Sigel von Smaragd „zu führen, um ſich durch ihren Anblik das Ge„ſicht zu ſtärken. Ja, Plinius ſelbſt hatte ver„ſchiedene Beiſpiele von dergleichen geſchnittenen „Steinen vor ſich."

Doch, dieſen Einwürfen iſt zu begegnen. Das erſte glaube ich nicht, daß Plinius ſagen wollen, es ſei ein poſitives, wirklich niedergeſchriebenes, und unter einer gewiſſen feſtgeſezten Strafe promulgirtes Verbot, in Smaragd zu ſchneiden, vorhanden geweſen. Dergleichen läßt ſich kaum denken: und wo wäre es geweſen? Es hätte doch nur in einzelnen Ländern von Kraft ſein können, und in allen übrigen würden ſich Künſtler und Liebhaber darüber weggeſezt haben. Die Worte des Plinius

1) L. c.

2) De l'Origine des Lois, des Arts etc. Tom. 1. Part. 2. p. 238.

(decreto hominum iis parcitur) ſcheinen weiter nichts anzudeuten, als ein allgemeines aber ſtillſchweigendes Übereinkommen der Menſchen, durch welches ſich die Sache ſelbſt verbot. Deñ, da man den Smaragd nur ſeines lieblichen Anbliks wegen ſuchte, ſeiner Farbe wegen, welche das Auge ſo angenehm füllet, ohne es zu ſättigen: ſo koñte es unmöglich eine Empfehlung für ihn ſein, ſein Convolut durch die Kunſt zu verringern. Jederman liebte ihn wegen ſeiner Beſtandtheile, und alles, was dieſe verminderte, mußte nothwendig auch ſeinen Werth vermindern. Wer hätte alſo Luſt haben können, ihn zu ſchneiden, da er ungeſchnitten mehr gelten, mehr Käufer finden koñte, als noch ſo künſtlich geſchnitten?

Sollte indeß, was auf dieſe Weiſe unterblieb, wohl ohne alle Ausnahme unterblieben ſein? Wer kañ ſich das vorſtellen? Vielmehr haben deren aus eben der Urſache, welche das allgemeine Geſez veranlaßte, von dem ſie die Ausnahmen ſind, entſpringen können und müßen. Die Urſache, warum man den Smaragd nicht ſchnitt, war, wie es Solinus ausdrükt: ne offenſum decus imaginum lacunis corrumperetur. Weñ nun aber dem Künſtler ein Smaragd in die Hände fiel, der irgend einen kleinen Fehler der Farbe oder des Körpers hatte, von welchem er ſahe, daß er eben durch dergleichen imaginum lacunas heraus zu bringen ſei: wird er ihn nicht eben darum geſchnitten haben, warum er ihn ohne dieſen Fehler nicht hätte ſchneiden müßen?

Und dieſes wäre die Antwort überhaupt auf alle die einzelnen Beiſpiele von geſchnittenen Smaragden, die man dem Plinius entgegen ſezen köñte. Von denen aber, die Goguet anfüh=

ret, läßt ſich bei jedem noch etwas insbeſondere anmerken.

Daß der Stein des Polykrates ein Smaragd geweſen, iſt ſo ausgemacht nicht. Herodotus zwar ſagt es, aber Plinius gibt ihn für einen Sardonyx aus. Wäre es aber auch wirklich ein Smaragd geweſen, ſo habe ich ſchon gezeigt, wie wenig es erwieſen iſt, daß es ein geſchnittener geweſen.

Das Zeugniß des Theophraſt 1) beweiſet vollends nichts. Deñ Theophraſt, weñ er anmerkt, daß der Smaragd für die Augen gut ſei, ſagt blos: διο και τα σφραγιδια φορουσιν εξ αυτης, ὡςε βλεπειν; welches weiter nichts bedeutet, als daß man ihn daher gern in Ringen geführt.

Was endlich die geſchnittenen Smaragde anbelangt, die bei dem Plinius ſelbſt vorkommen ſollen, ſo erinnere ich mich nur des einzigen, bereits gedachten, den Iſmenias in Cypern kaufen ließ. Dieſer beweiſe, ſagt Plinius, daß damals scalpi etiam smaragdos solitos. „Man ſchnitt damals auch ſogar Smaragde.“ Das etiam iſt deutlich mit Beziehung auf das ſtreitige Verbot geſagt. Freilich wird man zu Anfange der Kunſt die erſten die beſten Steine geſchnitten haben, die unter die Hände kamen. Das Verbot, oder die ſtillſchweigende Übereinſtimmung der Menſchen, die Smaragde nicht zu ſchneiden, kañ nicht mit der Kunſt zugleich entſtanden ſein. Dabei mußten Erfahrungen voraus geſezt werden, wie wenig der Schnitt dem Smaragde zuträglich ſei: und ſonach widerſpricht ſich Plinius auch hier ſo wenig, daß er ſich vielmehr beſtätiget.

1) Seite 62. der engliſch-griechiſchen Ausgabe von Hill.

Fůnf und zwanzigſter Brief.

Was ich aber zu ſo vielen geſchnittenen Smaragden ſage, die ſich in den Kabineten finden?

Daß es keine wahren Smaragde ſind; daß es Steine von einer geringern Gattung ſind, welche dem alten Smaragde mehr oder weniger beikommen.

Die meiſten dürften vielleicht das ſein, was die Italiäner Plasma di Smeraldo nennen. „Plasma „di Smeraldo, ſagt Herr Winkelmañ, [1]) iſt die „Mutter oder die äuſſere Rinde des Smaragds.“ Ich will ihm das hier nicht ſtreitig machen: aber erlauben Sie mir eine etymologiſche Anmerkung über das Wort Plasma. Man würde ſich ſehr irren, weñ man es für das griechiſche πλασμα halten wollte. Es iſt weiter nichts, als das ſanfter ausgeſprochene Prasma; deñ Zanetti, [2]) und andere, ſchreiben allezeit Prasma, anſtatt Plasma di Smeraldo; und Herr Lippert macht daher ohne Grund Plasma und Prasma zu zwei verſchiedenen Steinen. [3]) Er iſt auch ganz falſch berichtet, daß die Italiäner unter Plasma einen gräulich geſprengten Hornſtein verſtänden. Weder einen Hornſtein, noch weniger einen gräulich geſprengten! Vielleicht zwar, daß das leztere blos bei Herrn Lippert verdrukt iſt, und es, anſtatt gräulich, grünlich heiſſen ſoll. Was er Plasma heißt, muß

1) Geſchichte der Kunſt, 2. B. 4 K. 20 §.

2) Dactyl. Zanett. p. 17.

3) Daktyl. Erſtes Tauſend, Nr. 178. und zweites Tauſend, Nr. 391.

eben der Stein ſein, den er anderwärts Prasma neñt; und an einem dritten Orte Pras. [1]) Deñ kurz, Plasma und Prasma und Pras iſt alles eins.

Aber wie das? Alle drei ſind nichts als der prasius, oder die gemma prasina der Alten. In prasina war der Punkt verwiſcht, in ward für m geleſen, und ſo entſtand das Prasma oder Plasma, welches wir Deutſchen jezt in Pras verkürzen, nachdem das alte Präſem [2]) aus dem Gebrauche gekommen.

Die Griechen und Römer ſcheinen unter Praſius oder Praſites alle Steine von einer unreinen grünen Farbe begriffen zu haben; indem das Wort ſelbſt weiter nichts als eine ſolche Farbe andeutet. Da es aber unter dieſen nothwendig einige geben mußte, welche dem ſchönen Grüne des Smaragds näher kamen: ſo machten die neuern Steinkenner für ſie den zuſammengeſezten Namen, Prasma di Smeraldo, Smaraldpräſem, welches im Lateiniſchen Smaragdoprasius heiſſen muß, und keinesweges vom Gori [3]) durch prasma smaragdinea hätte überſezt werden ſollen. Deñ das heißt Verſtümmelungen der Unwiſſenheit autoriſiren, und die Benennungen unnöthiger Weiſe häufen.

Die Alten kañten ſo vielerlei Arten von Pras, oder gemmis viridantibus, welche alle ihre beſondere Namen hatten! Der alte geſchnittene Stein, den man Smaragd neñt, wird alſo ſicherlich eher von der einen oder der andern, als ein wahrer Smaragd ſein. Deñ da es Plinius ausdrüklich ſagt, daß dieſer nicht geſchnitten worden, ſo kañ man es glauben, und muß es glauben. Wie hätte ſich Plinius ſo etwas können in den Kopf ſezen laſſen,

1) Ebendaſ. Erſtes Tauſend, Nr. 270.
2) Boëtius de Boot ex recens. Adriani Toll. p. 203.
3) Dactyl. Zanett. l. c.

weñ es nicht wahr geweſen wäre? Er ſollte uns eine falſche Nachricht hinterlaſſen haben, deren Widerlegung ihm alle Tage hätte vor Augen kommen können?

Ich finde noch einen Umſtand bei ihm, der dieſes Vorgeben beſtätiget. Dieſen nämlich, daß die Smaragde meiſtens hohl geſchliffen wurden: [1] iidem plerumque et concavi, ut visum colligant; eine Form, welche ſie zum Schneiden ganz ungeſchikt machte. — Doch von dieſer concaven oder convexen Form der alten Gemmen in einem beſondern Briefe, wo es ſich zeigen wird, daß die Meinung des Salmaſius, [2] welcher das Verbot, die Smaragde zu ſchneiden, nur auf die concav geſchliffenen einſchränken will, nicht ſtatt haben kañ.

1) L. 36. sect. 16. 2) Ad Solinum p. 196.

Sechs und zwanzigſter Brief.

„Selten, ſezt Herr Klotz hinzu, ſind auch ihre „Werke in Sapphir.“

Was für einen Sapphir meinet er? Den Sapphir der Alten, oder unſern? Deñ er wird wiſſen, daß dieſes zwei ganz verſchiedene Steine ſind. Von jenem wäre es kein Wunder: deñ Plinius neñt ihn ausdrüklich inutilem scalpturae, intervenientibus crystallinis centris. 1) Über dieſen aber wird noch geſtritten, ob er den Alten überhaupt bekañt geweſen, und kañten ſie ihn ja, ſo kañten ſie ihn doch nur als eine Art des Amethyſts oder Berylls. Er hatte den Werth nicht, den er bei uns hat; und weñ ſie ihn ſchnitten, ſo geſchah es mehr von ungefähr, als in der Meinung, einen koſtbaren Stein zu ſchneiden.

„Am häufigſten, fährt Herr Klotz fort, brauchten ſie zu hohl gegrabenen Werken den Carneol „oder Agat, von einer Farbe, ſo wie ſie ſich bei „erhobnen Werken der verſchiednen Agatonyche und „Sardonyche bedienten.“

Hier möchte ich erſt eine orthographiſche Kleinigkeit fragen: Warum ſchreibt Herr Klotz beſtändig Agat? Der Stein und der Fluß, von welchem der Stein den Namen hat, haben im Griechiſchen ein χ; und nur die Franzoſen müßen, wegen ihrer ziſchenden Ausſprache des ch, dieſes χ in ein g verwandeln. Aber warum wir? Daß es Herr Klotz thut, iſt alſo ein Beweis, mit welcher Oſcitanz er ſeinen franzöſiſchen Währmännern nachſchreibt.

1) L. 37. sect. 39.

Aus eben dieſer Oſcitanz ſchreibt er Berill und Ametiſt, anſtatt daß er Beryll und Amethyſt ſchreiben ſollte.

Sodañ möchte ich wiſſen, ob ſich Herr Klotz in dieſer Stelle mehr als Antiquar, oder als Naturkundiger, mehr in der Sprache der alten oder der neuern Steinkenner habe ausdrüken wollen? Deñ gewiß iſt es, daß er ſich nur nach einer und ebenderſelben hätte ausdrüken, und nicht in der nämlichen Periode bald dieſe bald jene führen müßen.

Hat er mit den alten Steinkennern ſprechen wollen, ſo hätte er ſich des Wortes Carneol enthalten, und nicht von einfarbigen Achaten ſprechen müßen. Die Achate der Alten waren lauter vielfarbige Steine.

Πολλα μεν ȣν ῥεα γ' εϛιν αχατȣ χρωματ' ιδεσθαι.[1]

Nur nach der unter dieſen verſchiednen Farben am meiſten hervorſtechenden, zum Grunde liegenden, herſchenden Farbe bekam er verſchiedne Namen, und hieß bald Cerachates, bald Hämachates, bald Leukachates u. ſ. w. Ich weiß wohl, daß Plinius eines Achats gedenkt,[2] quae unius coloris sit, und der, von Ringern getragen, ſie unüberwindlich mache. Aber Salmaſius hat ſehr richtig angemerkt,[3] daß man, anſtatt unius coloris, minii coloris leſen müße; nicht zwar aus dem Grunde, daß die Alten von keinem einfarbigen Achate gewußt: aber dieſer Grund iſt darum doch nichts minder wahr. Was bei den Alten Achat heiſſen ſollte, mußte Streife oder Punkte von anderer Farbe ha-

1) Orpheus de Lapidibus. v. 103.

2) L. 37. sect. 54.

3) Ad Solinum p. 135.

ben, als die übrige Maſſe des Steines war; und alle einfarbige Steine, die ihrer übrigen Eigenſchaften wegen zu den Achaten gehört hätten, hatten ihre eigene Namen.

Nur die neuern Steinkenner und Naturkundiger, die ihre Klaſſen mehr nach den Beſtandtheilen zu ordnen geſucht, ſind es, welche den Namen Achat zu einem Geſchlechtsnamen gemacht haben, unter welchem ſie alle durchſichtigere Hornſteine begreifen, ſie mögen eine oder mehrere Farben zeigen. Hat Herr Klotz aber ſich mit dieſen ausdrüken wollen, ſo hätte er bedenken müßen, daß ſonach der Carneol ſelbſt mit zu den Achaten gehöret. Er hätte nicht ſagen müßen, daß die Alten zu hohl gegrabenen Werken am häufigſten den Carneol und Achat von einer Farbe gebraucht: deñ wer wird erſt eine einzelne Art nennen, und dañ das Geſchlecht? Sondern er hätte ſagen müßen, daß ſie gemeiniglich Achate von einer Farbe, und unter dieſen am häufigſten den Carneol dazu gebraucht haben, inſofern man unter Carneol, welche Benennung den Alten unbekañt war, den Sarder mit verſtehen darf.

Mit einem Worte: die Steinkeñtniß des Herrn Klotz iſt eine ſehr ungelehrte Keñtniß. Sie iſt lediglich aus den Namenverzeichniſſen der verſchiedenen Daktyliotheken, und beſonders der lippert'ſchen, zuſammen geſtopelt. Was wird uns aber in dieſen Verzeichniſſen nicht oft aufgeheftet! Was für Monſtra von Namen kommen nicht da zum Vorſchein!

Ein ſolches Monſtrum iſt der Achatonyx, deſſen ſich, nach Herrn Klotz, die Alten zu erhobnen Werken verſchiedentlich ſollen bedient haben. Auch Herr Lippert braucht dieſen Namen ſehr häufig. Aber er iſt bei den Alten ganz unerhört, und ſelbſt

die ſpätern Schriftſteller, Marbodus, Albertus Magnus, Camillus Leonardus, Baccius, Konrad Gesner, und wie ſie alle heiſſen, kennen ihn nicht; ſo daß er aus einer ganz neuen Heke ſein muß. Aber was ſollen wir uns dabei denken? Es läßt ſich ſchlechterdings nichts dabei denken. Der Onyx gehört unter die Achate; und wie läßt ſich eine Zwittergattung aus dem Geſchlechte und der Art zuſammenſezen? Blos die reguläre Lage der farbigen Streife macht den Achat zum Onyx: [1]) und ich verſtehe nicht, wie dieſe Streife zugleich regulär und auch nicht regulär ſein können. Ganz anders iſt es mit dem Sardonyx: hier iſt Art und Art zuſammengeſezt, und man hat für gut befunden, denjenigen Onyx, deſſen Streife von der Farbe des Sarders ſind, durch dieſen Zwitternamen auszuzeichnen.

O des glüklichen Gelehrten, der ſo zahm und from̃ alles auf Treu' und Glauben nachſchreibt, und ſich alle pedantiſche Discuſſionen erſpart! Was ſchadet es ihm, weñ man auch manchmal über ihn lächeln muß? — Weil Herr Lippert den Abdruk eines Kopfes beibringt, der in einen Diamant geſchnitten ſein ſoll: [2]) „ſo haben wir, „nach dem Herrn Kloz, nun nicht mehr nöthig, „uns auf bloße Muthmaßungen zu verlaſſen, daß „die Alten in Diamant gegraben haben.“ [3]) Durch dieſen einzigen Diamant iſt Goguet, und wer es mit Goguet hält, auf einmal zum Stillſchweigen gebracht. Er befindet ſich in der Sam-

1) („Leſſing nahm, ſagt Brükmañ, den Achat als Geſchlechtsnamen aller dieſer Steine an, wie es viele „Antiquare vor ihm gethan haben. Wahre Steinkenner werden indeß ihnen hierin nicht beiſtimmen.“ — über den Sarder, Onyx ꝛc. Braunſchw. 1801. 8.)

2) Zweites Tauſend, Nr. 387. 3) S. 42.

lung des Mylord Bedford, dieſer Diamant! Was für eine Koſtbarkeit und Seltenheit kañ man nicht einem Mylord zutrauen! — Es wäre ſehr natürlich, aus dem Lächeln darüber in's Lachen zu fallen.

Doch, ich will lieber ganz ernſthaft den Herrn Lippert und den Herrn Klotz bitten, mich zu belehren, woher ſie es ſo gewiß wiſſen, daß dieſer Stein des Mylord Bedford ein wahrer Diamant iſt? Welche Verſuche ſind damit angeſtellt worden? Wie, weñ es ein gebrañter Amethyſt, oder Sapphir, oder Smaragd wäre, deren orientaliſche Gattungen, weñ ſie durch das Feuer ihrer Farben beraubt worden, ſo viel von dem wahren Glanze und Waſſer des Diamants haben, daß der erfahrenſte Juwelier damit betrogen werden kañ? 1) Hätte kein Antiquar dieſen Betrug verſuchen können? Wäre es aber auch ein wahrer Diamant, köñte die Arbeit darauf nicht das Werk eines neuen Künſtlers ſein? Wer kañ dafür ſtehen, daß ſie es nicht iſt?

Hier müßen Beweiſe aus Büchern mehr gelten, als der Augenſchein. Weñ die Bücher der Alten keiner geſchnittenen Diamanten erwähnen; weñ hundert Umſtände hingegen in ihnen vorkommen, die es ſchwer zu begreifen machen, daß ſie deren gehabt, die es ſogar zweifelhaft machen, ob ſie auch nur geſchliffene Diamanten gehabt: ſo wäre es eine große Einfalt, jemanden in der Welt, er ſei wer er wolle, auf ſein bloßes Wort zu glauben, daß ſich da oder dort ein ſolcher alter Diamant wirklich befinde.

1) S. Hills Anmerkungen über den Theophraſt, S. 83.

Sieben und zwanzigſter Brief.

Aber Herr Klotz hat ſich eine zu gute Entſchuldigung ausgeſpart, warum er ſo kahle und verwirrte Keñtniſſe von Edelſteinen zeigt, als daß ich mich länger bei dieſer Materie verweilen darf.

Er ſagt nämlich, [1] „daß in Anſehung der „Benennungen, welche die alten Schriftſteller den „Edelſteinen beigelegt haben, eine große Dunkelheit herſche. Die Neuern hätten zwar die alten „Namen beibehalten; allein ſie hätten ganz andere „Steine damit beſchenkt, als die Alten.“

Das iſt nun zwar ſehr ſelten geſchehen, und es iſt in dieſem Theile der natürlichen Geſchichte weit mehr Ungewißheit und Verwirrung daher entſtanden, daß man anſtatt der alten Namen ganz neue eingeführt, (wie z. E. die Namen des Rubins mit ſeinen Abänderungen, Ballas, Rubinell, Spinell;) als daher, daß man die alten Benennungen auf Steine, denen ſie ehedem nicht zugekommen, übertragen. Doch bei dem allen, es mag ſo ſein: wir wollen von Herrn Klotz nicht verlangen, daß er mehr wiſſen ſoll, als er verſichert, daß man wiſſen kañ.

Und ſo gingen wir weiter, und kämen auf die mechaniſche Ausübung der Kunſt, von der er nur wenig ſagen zu können ſagt. Aber er ſagt gar nichts davon: und das iſt freilich ſehr wenig; vielleicht auch ein wenig zu wenig, um in dem Folgenden allen ſeinen Leſern verſtändlich zu ſein.

Herr Klotz ſchreibt: [2] „Die neue Entdekung „von dem Steinſchneiden der Alten darf hier nicht

1) S. 44. 2) S. 45.

„wohl übergangen werden, welche Chriſt glaubte „gemacht zu haben. Er überredete ſich, daß die „Alten mit Diamant allein geſchnitten hätten, „ohne ſich des Rades dabei zu bedienen.“

Alles, was Herr Klotz wider dieſe Meinung ſagt, hat er Herrn Lippert abgeborgt; nur daß dieſer gerechter gegen Chriſten iſt. Herr Lippert ſchreibt blos: „Chriſt, (den er, wie ich ſehe, „gar nicht einmal nen̄t, [1]) habe geglaubt, daß „man vor Alters auch mit dem Diamant allein „geſchnitten habe.“ Auch! das wäre noch eher recht. Aber Herr Klotz läßt dieſes Auch aus, und ſtellt uns folglich Chriſten als den Man̄ vor, der es überhaupt nicht Wort haben wollen, daß die alten Steinſchneider das Rad gekan̄t und gebraucht hätten. Davon war Chriſt weit entfernt.

Chriſt behauptete blos, daß ſich die alten Steinſchneider des Rades ſeltner bedienet, als die neuern; [2]) daß ſie mehr mit der Diamantſpize gearbeitet, als die neuern: [3]) und daß beſonders die ſehr kleinen Steine nicht wohl mit jenem, ſondern lediglich mit dieſer von ihnen gefertiget werden können. [4]) Dabei läugnete er keinesweges,

1) Vorrede zur Daktyl. S. 30.

2) Ego vero non dubito, quin Graeci praesertim artifices rarius hac machina, cujus certe ingenium compendiumque omne cognitum perspectumque habebant, in gemmis annularibus scalpendis usi fuerint. v. Comment. Lips. literarii T. 1. sect. 3. p. 334.

3) Sed, quamvis majore difficilioreque negotio, quod opus tamen acutius subtiliusque praestaret, adhibuisse eos puto crustas adamantis in acutissimum fastigiatas mucronem etc. ibid.

4) Nam primum in minimis quibusdam gemmulis potior soli mucroni adamantis et crustis acutissimis lo-

daß man nicht Steine die Menge finde, auf welchen ſich eben ſowohl die Spuren des Rades, als der Diamantſpize zeigen. [1]) Vielmehr geſtand er ſelbſt, daß auf einigen ältern, und beſonders ägyptiſchen Steinen, ihm das Rad alles gethan zu haben ſcheine, und ſich durchaus keine Spur der Diamantſpize äuſſere. [2])

Das war Chriſts Meinung: und dieſe Meinung neñt Herr Kloz geradezu eine lächerliche Meinung? Es iſt ihm nicht möglich, ihr einen gelindern Namen zu geben?

„Wer dieſes glaubt, fährt er fort, muß niemals in Stein haben ſchneiden ſehen, muß auch „die Natur und Geſtalt der Diamanten gar nicht „kennen. Wie ſtellt er ſich wohl vor, daß der „Diamant gefaßt werden könne, um die kleinen „Tiefen auszugraben? oder wie glaubt er, daß „man die kleinen Diamantkörner mit einer ſo „großen Spize, als hierzu erfordert wird, verſehen können? Was muß er für Begriffe von der „Größe und Koſtbarkeit der Diamanten haben, „weñ er ſich einbildet, daß man große Diamanten „ſo ſpizig zuſchleifen könne, als dieſe Arbeit erfordert? Kurz, die ganze Sache iſt unmöglich,

cus fuerat, non fere orbiculo terebrae ac rotarum. ibid. p. 336.

1) — tanquam si in omni annulo scalpendo opus utrumque, terebrae ac mucronis adamantini, adhibitum fuisset. In quibusdam sic veteres egisse, quomodo contendunt illi, dabimus; et conspectus exemplorum in dactyliothecis multorum, tanquam in re praesenti, istud fere probat. ibid.

2) Deinde veteres aliquae gemmae, praesertim Aegyptiae, arrosae tantum harenis mihi quidem videntur, nullo mucronis adhibiti vestigio. ibid.

„ und weñ Chriſt oder andere ſich in den Werk„ſtätten umgeſehen hätten, ſo würden ſie niemals „ dieſe Meinung behauptet haben.“

Im Vorbeigehen: Chriſt hatte ſich ſicherlich in den Werkſtätten mehr umgeſehen, als Herr Klotz. Ich habe Chriſten gekañt, und Chriſten gehört, und ihn über dieſe Sachen ſelbſt gehört.

Ich habe ſchon geſagt, alle die Einwürfe, die Herr Klotz gegen Chriſts Meinung macht, ſind Lipperts Einwürfe. Aber Herr Klotz drükt ſie nach ſeiner Art aus: das iſt, er miſcht ein wenig Nonſens mit unter. — Er fragt z. E. „Wie „ glaubte Chriſt, daß man die kleinen Diamant„ könner mit einer ſo großen Spize, als hierzu „ erfordert wird, verſehen könne?“ Freilich müßte Chriſt ein ſehr lächerlicher Mañ geweſen ſein, weñ er geglaubt hätte, daß man kleine Diamantenkörner mit großen Spizen verſehen könne. Lippert hat ſo ſeltſam nicht gefragt.

Gleichwohl bin ich um Herrn Lippert beſorgt, daß ihn ſein Eifer zu weit geführt, weñ er ausruft: „Lauter Unſiñ, der aus einer verderbten „ Einbildungskraft, und aus grober Unwiſſenheit „ von den Möglichkeiten und den Vortheilen, die „ zu dieſer Kunſt gehören, entſtanden iſt!“ Deñ dieſen Unſiñ dichtet ſich Herr Lippert zum größten Theil ſelbſt. Chriſt verſtand unter dem mucrone adamantino eben ſo wenig Diamantkörner, als größere, ſpizig zugeſchliffene Diamanten: ſondern ſpize Splitter von zerſchlagnen Diamanten. Die Möglichkeit ſolcher Splitter gibt Herr Lippert ſelbſt zu: und er iſt nur verlegen, wie ſie gehörig zu faſſen.

Doch man wird ſagen: iſt einem Künſtler nicht in ſeiner Kunſt zu glauben? Thut Herr Klotz alſo

nicht beſſer, daß er Herrn Lippert folgt, als ich, der ich mich lieber an Chriſt halten will?

Nein; es iſt nicht Chriſt, an den ich mich halte: auch bei mit gilt der Künſtler in ſeiner Kunſt alles. Aber ein Künſtler macht nicht alle aus! und weñ die Künſtler ſelbſt uneinig ſind, muß es dem Gelehrten frei ſtehen, ſich auf die Seite des einen oder des andern zu ſtellen, ohne zu fürchten, daß man ihn unwiſſend, oder gar unſinnig ſchelten werde.

Kurz: Natter iſt es, der mich kühn genug macht, an den Ausſprüchen des Herrn Lippert zu zweifeln.

Natter zeigte, an einer dazu ausgeſuchten Folge alter Steine, die offenbaren Spuren des Rades, um zu beweiſen, daß auch die alten Künſtler das Rad gebraucht hätten, und folglich bei ihrer Arbeit überhaupt ungefähr eben ſo verfahren wären, als unſere Künſtler. Für Chriſten durfte er eigentlich dieſes nicht beweiſen: deñ Chriſt, wie ich ſchon geſagt, hatte den Alten den Gebrauch des Rades nichts weniger als abgeſprochen. Er mag es aber bewieſen haben, für wen er will: wir ſind ihm Dank ſchuldig, daß er es bewieſen, weil er uns dadurch vor mancherlei chimäriſchen Begriffen verwahret hat, die wir uns ſonſt von dem Verfahren des alten Artiſten machen kößten.

Aber, dieſes den Alten vindicirten Rades ungeachtet, wo hat Natter jemals den Gebrauch der Diamantſpize ſo weit herabgeſezet, als ihn Herr Klotz herabſezt? „Allerdings, ſagt Herr Klotz, „braucht man die Diamantſpize, aber alsdañ erſt, „weñ durch das Rad das Gehörige verrichtet iſt. „Nämlich; man kañ mit dieſer eingefaßten Dia„mantſpize, wovon das Werkzeug beim Mariette „abgebildet iſt, die vom Rade noch übrig geblie-

„ denen groben, und nicht zart genug verarbeiteten „ Parthien ſanfter und verlaufend machen.“

Wer hat dem Herrn Kloz das geſagt? In wie vielen Werkſtätten hat er es geſehn, daß man die Diamantſpize nur dazu brauche? — Ich will ihm ſeine Widerlegung beim Natter faſt auf allen Blättern zeigen.

Urtheilet nicht Natter ausdrüklich, daß an den hetruriſchen Steinen Umriß und Muskeln mit der Diamantſpize ausgegraben zu ſein ſcheinen? 1)

Schließt nicht Natter, daß Verſchiedenes mit dem Rade gemacht worden, weil es mit der Spize des Diamants nicht ſo leicht und kühn zu machen geweſen? 2) — Nicht ſo leicht, nicht ſo kühn: aber doch zu machen.

Erkennet nicht Natter an den beiden Othryaden, daß, ſo wie an dem einen alles mit dem Rade geſchnitten ſei, ſo ſei an dem andern das Meiſte mit der Diamantſpize gefertiget? 3) Sagt er nicht mit klaren Worten, daß eben in dieſem Gebrauche der Diamantſpize die eigene Manier beſtanden, welche der Meiſter des zweiten gehabt?

Äuſſert ſich nicht Natter von ſeinem Faune, auf einem auſſerordentlich kleinen Onyx, daß, in

1) Ces sortes de gravures sont ordinairement en fort bas relief; le contour, et les muscles sont trop creuſés et paroissent avoir été faits avec la pointe de diamant. Traité de la Méth. ant. p. 10.

2) Il paroit aussi visiblement que le bouclier est fait au touret, avec un outil peu taillant; car on n'auroit pu l'executer avec autant de hardiesse, ni aussi facilement avec la pointe de diamant. Ibid. p. 12.

3) Car celui-ci a réglé son dessein sur sa manière particulière de graver, c'est-a-dire, pour la plûpart avec la pointe de diamant. — Ibid. p. 21.

Betracht der correcten Zeichnung auf einem ſo eingeſchränkten Raume, er nothwendig glauben müße, der Artiſt habe ſich meiſtens der Diamantſpize dabei bedient? [1]) Und was iſt das viel anders, als was Chriſt von dergleichen kleinen Steinen überhaupt ſagt. [2])

Alles das endlich zuſammengenommen: iſt es nicht unwiderſprechlich, daß Natter einen weit ausgebreitetern Gebrauch der Diamantſpize an den alten Werken erkennet, als Herr Kloz einräumen will? daß er eben denſelben daran erkennet, welchen Chriſt behauptet, weñ er von den alten Künſtlern ſagt: non modo extremam operi manum scalpellis adamantinis adhibuisse, sed prorsus rudimenta signi excavandi sic posuisse etiam? [3])

Ich möchte, um von der vorzüglichen Feinheit der natter'ſchen Werke, die unſtreitig unter allen neuern Werken den beſten griechiſchen mit am nächſten kommen, einen Grund mehr angeben zu können, ohne Bedenken hinzuſezen, daß Natter dieſen ausgebreitetern Gebrauch der Diamantſpize, den er an den alten Werken erkañte, ſich ohne Zweifel ſelbſt werde eigen gemacht haben, ohne

1) Cette pièce est estimable par sa beauté, et par la correction du dessein, dans un espace si petit que l'on a de la peine à y rien distinguer à l'oeil nud, quelque bon qu'il soit, et que l'on est forcé d'avoir récours au microscope pour pouvoir bien l'examiner. C'est ce qui me fait croire que l'artiste y a employé le plus souvant la pointe de diamant, surtout pour le visage et les cheveux; car il est plus facile d'y reussir de cette façon-là qu'au touret. Ibid. p. 36.

2) Siehe oben S. 360. Note 4.

3) l. c. p. 339.

ſich in vieles Reden und Aufheben darüber einzu-
laſſen. Deñ es iſt bekañt, daß Natter mit ſeinen Inſtrumenten und Handgriffen ein wenig geheim war.

Doch, es ſei mit dieſer Vermuthung, wie es wolle: genug, daß Natter nach dem, was ich von ihm angeführt, nothwendig für Chriſts Meinung ſein mußte, und Chriſt es alſo nicht verdient hat, daß Herr Klotz ihm deßfalls ſo verächtlich begegnet.

Müßte es Herrn Klotz wohl einkommen, ſich gegen dieſen Mañ zu meſſen? Gleichwohl ergreift er jede Gelegenheit, ihn zu mißhandeln. Ich mag noch von Chriſt leſen, was ich will: ich lerne immer etwas. Es ſollte mir lieb ſein, weñ ich das auch von denen ſagen köñte, die jezt ſo verächtlich auf ihn zurükſchielen. Wie viel lieber wollte ich ſeine kleine Abhandlung super Gemmis gedacht und geſchrieben, als zehn ſolche Büchelchen, von dem Nuzen und Gebrauch der alten geſchnittenen Steine, zuſammen geleſen haben!

Acht und zwanzigſter Brief.

Nachdem ich mich Chriſts angenommen, kañ ich nicht umhin, auch für den Plinius ein Wort zu ſprechen.

Herr Klotz weiß ſich mit den Stellen des Plinius, wo er des Steinſchneidens erwähnt, nicht anders zu helfen, als daß er behauptet, Plinius ſei von dieſer Kunſt nicht unterrichtet geweſen; er habe aus Unwiſſenheit, wie die Steinſchneider in ihrer Kunſt verfahren, ſo und ſo geſchrieben.

„Freilich, fügt Herr Klotz hinzu, [1]) wird „dieſe Kühnheit diejenigen beleidigen müßen, wel„che in den alten Schriftſtellern keine Fehler fin„den wollen, und ehe ſie dieſe zugeben, lieber „auf Unkoſten ihrer eignen Ehre die ſeltſamſten „Erklärungen und Vertheidigungen unternehmen. „Aber unparteiiſche Kunſtrichter, welche ſich über„zeugt halten, daß man an jemand Fehler finden, „und ſeine Einſichten und Verdienſte doch zugleich „hochſchäzen könne, werden wider dieſe Muth„maßung deſto weniger aufgebracht werden, je „mehr ſie Bewegungsgründe, ein ſolches Urtheil „zu fällen, und Entſchuldigungen für den, wel„cher es ausſpricht, auch bei dem Plinius, deſſen „große Gelehrſamkeit ſie übrigens mit Recht ver„ehren, gefunden haben.“

Geſchwäz, das nur abzielen kañ, nähern Unterſuchungen vorzubauen! Die alten Schriftſteller haben fehlen können; aber mich zu überzeugen, daß ſie wirklich gefehlt haben, dazu gehört mehr

1) S. 51.

als dieſe bloße Möglichkeit. Beſonders, weñ der vermeinte Fehler Sachen betrift, die ihnen alle Tage vor Augen geweſen. Bei der unzähligen Menge von Steinen, bei dem Überfluſſe an Künſtlern dieſer Art, die ſich bei den Römern, zufolge jener Menge, finden müßen, ſollte Plinius in Unwiſſenheit von dem eigentlichen Verfahren derſelben geblieben ſein?

Aber weñ es ſeine eigenen Worte beweiſen? — Das ſagt Herr Klotz, und ich läugne es. Urtheilen Sie, mein Freund.

Vor allen Dingen aber bilden Sie ſich wohl ein, daß Plinius nirgends von der Kunſt des Steinſchneidens ausdrüklich handeln wollen. Er gedenkt blos, bei Gelegenheit der Steine, bei Gelegenheit der Mittel, ſie zu bewältigen, etwas von dieſer Kunſt; und man muß dergleichen Stellen ſorgfältig alle zuſammennehmen, ehe man entſcheidet, ob er im Ganzen einen richtigen Begrif davon gehabt oder nicht. Und doch wäre es kein Wunder, weñ man dieſes auch alsdañ noch nicht entſcheiden köñte; weil er, wie geſagt, nur gewandtsweiſe von der Sache ſpricht. Findet man indeß nur, daß er nicht augenſcheinliche Ungereimtheiten ſagt, ſo iſt es billig, daß wir das Beſte, nicht das Schlimſte, von ihm annehmen.

Nun zu den Stellen! — Ich fange bei der an, die den meiſten Streit veranlaſſet.

Plinius redet von dem Diamante, von der auſſerordentlichen Härte deſſelben, von dem ſonderbaren Mittel über dieſe Härte dennoch zu ſiegen, und fügt hinzu: [1]) cum feliciter rumpere contigit, in tam parvas frangitur cruſtas, ut cerni vix poſſint.

1) L. 37. ſect. 15.

Expetuntur a scalptoribus, ferroque includuntur, nullam non duritiem ex facili cavantes.

Dieſe Stelle, ſagt Herr Klotz, habe Chriſten auf die lächerliche Meinung gebracht, daß die alten Steinſchneider nur mit der Diamantſpize gearbeitet. Ich habe erwieſen, daß Chriſt dieſe lächerliche Meinung nicht gehabt hat. Chriſt ſchloß aus dieſer Stelle, daß die Alten mit der Diamantſpize gearbeitet; aber keineswegs, daß ſie einzig und allein damit gearbeitet hätten.

Doch, Herr Lippert behauptet, daß hier überhaupt von keiner Diamantſpize die Rede ſei; ſondern von dem Diamantpulver, welches anſtatt des Smirgels an das Rad geſtrichen worden. Dieſes Rad werde vorn ein wenig ausgedrehet, damit der Smirgel oder das Diamantpulver beſſer hafte: und daher das Wort includuntur.

Ich antworte Herrn Lippert: weñ ſich auch ſchon das Wort includuntur ſo auslegen läßt; ſo braucht Plinius doch noch ein anderes, welches dieſer Erklärung durchaus widerſpricht. Plinius ſagt: cum feliciter rumpere contigit. Herr Lippert merke auf das feliciter. Dieſes zeigt auf eine glükliche Spaltung des Diamants, und paſſet keineswegs auf ſeine eiſerne Büchſe, oder auf jede andere Weiſe der bloßen Zermalmung des Diamants in Pulver. Bei dieſer iſt weder ein feliciter noch infeliciter zu denken; wohl aber bei einer ſolchen Sprengung des Diamants, die eine gewiſſe Art von Splittern gewähren ſoll.

Auch Herr Klotz iſt über dieſes feliciter hingehuſcht. Aber er hält ſich an das includuntur; und weil er nicht zugeben kañ, daß ſich dieſes Wort von dem bloßen Beſtreichen verſtehen laſſe: was thut er? Er entſcheidet, daß Plinius von einer Sache geſprochen, die er nicht verſtanden.

Das iſt nun freilich der kürzeſte Weg, ſich aus den Schwierigkeiten, die man bei den alten Schriftſtellern findet, zu helfen.

Der ehrliche Künſtler wollte den Plinius retten: der ſtolze Gelehrte verweiſet ihn in die Schule, in die Werkſtätte, da erſt zu lernen, wovon er ſchreiben wollen.

Herr Klotz hat Recht: das includuntur, und noch weniger das feliciter erlaubet, die Stelle des Plinius vom Diamantpulver zu erklären. Aber folgt daraus, daß Plinius nicht gewußt, was er ſchreibe?

Sagt nicht Solinus das Nämliche? und Iſidorus? und Marbodus? Herr Klotz wird ſagen, das ſind Ausſchreiber des Plinius. Ich gebe es zu: aber auch Ausſchreiber hätten leicht ſo etwas beſſer wiſſen können; wen̄ Plinius wirklich ſo unwiſſend geweſen wäre, als er ihn machen will.

Und warum ſoll es, warum kan̄ es den̄ nicht bei dem Verſtande bleiben, den die Worte des Plinius nach ihrer eigentlichen Bedeutung geben? Warum ſoll den̄ nun mit Gewalt alle Erwähnung der Diamantſpize aus dieſer Stelle verdrängt werden?

Herr Klotz gibt ja zu, daß die Steinſchneider die Diamantſpize brauchen, und wen̄ es auch wahr wäre, daß ſie ſie nur dazu brauchten, wozu er ſagt; wen̄ es auch wahr wäre, daß die alten Künſtler gleichfalls ſie nicht weiter gebraucht hätten; würde ſie dem ungeachtet nicht verdienen, unter den Werkzeugen der Steinſchneider genan̄t zu werden?

Was will den̄ Plinius hier mehr, als ein ſolches Werkzeug nennen? Er ſpricht ja nicht von der Kunſt überhaupt; er ſagt ja nicht, daß dieſes Werkzeug das einzige ſei, welches die Kunſt

brauche; er merkt ja nur an, daß gewiſſe glükliche Splitter zerſchlagener Diamanten von den Steinſchneidern ſehr geſucht würden, daß ſie ihnen ſehr zu ſtatten kämen, weil ſie allen harten Steinen damit abgewinnen köñten.

Wie geſagt: weñ die Diamantſpize auch nur den Nuzen hätte, den ihr Herr Kloz gibt, warum ſollte Plinius dieſen Nuzen nicht hier haben anmerken dürfen? Und hat ſie gar einen noch größern, den Natter ſelbſt, wie ich gezeigt habe, eingeſteht: ſo begreife ich vollends nicht, warum man Schwierigkeiten macht, ihn hier bei dem Plinius zu finden.

Neun und zwanzigſter Brief.

Ich habe geſagt, Plinius erwähne in jener Stelle der Diamantſpize als eines einzelnen Werkzeuges, nicht aber als des einzigen: deñ in andern Stellen erwähnt er anderer Werkzeuge.

Wo er lehret, wie falſche Edelſteine zu erkennen, komt er auf die verſchiedene Härte der wahren, und ſagt: [1]) tanta differentia est, ut aliae ferro scalpi non possint, aliae non nisi retuso, verum omnes adamante. Plurimum vero in his terebrarum proficit fervor.

Dieſe Stelle hat Herr Kloz ſelbſt angeführet; aber, wie es ſcheint, blos, um den kindiſchen Fehler des Harduin aufzumuzen, welcher ſich einbildete, daß die bohrenden Inſtrumente der Steinſchneider erſt warm gemacht werden müßten. Herr Kloz hat ſehr recht, daß unter dem fervor der geſchwinde Umlauf des Rades zu verſtehen.

Alſo erkeñt er doch hier das Rad? Alſo hat Plinius nicht behauptet, daß die alten Steinſchneider blos mit der Diamantſpize gearbeitet?

Und gleichwohl ſoll Plinius, wie Herr Kloz ſagt, die Sache nur halb verſtanden haben?

Warum deñ nur halb? Hier halb, und dort halb; zwei Hälften machen ein Ganzes. Dort gedenkt Plinius der Diamantſpize; hier des Rades: was will deñ Herr Kloz noch mehr?

Ich wollte wetten, daß es Herr Kloz ſei, der die Sache nur halb verſteht. Deñ ſonſt hätte er uns wohl mit klaren, dürren Worten geſagt, wo-

1) L. 37. sect. 76.

rin ſich Plinius auch hier geirret habe. „Auch „hier, ſagt er, vermißt man eine genaue und „richtige Keñtniß der Steinſchneidekunſt.“ Wie deñ? warum deñ? Mit der Sprache heraus, weñ man tadeln will!

Weñ ihm dieſe Stelle nicht richtig, nicht genau genug ſcheinet, ſo kañ es nur daher kommen, daß er gar nicht einſieht, was Plinius ſagen will, daß er nicht einmal die Ausdrüke des Plinius begreift. Beſonders muß er gar nicht wiſſen, was Plinius unter dem ſtumpfen Eiſen, ferro retuso, verſtehet, welches über gewiſſe Edelſteine mehr Gewalt habe, als das ſcharfe Eiſen.

Deñ weñ er es wüßte würde, er den Gebrauch des Rades in ihm nicht noch weit deutlicher geſehen haben, als in dem terebrarum fervor?

Ich bilde mir ein, den ganzen Vorrath der Werkzeuge der alten Steinſchneider in dieſer Stelle des Plinius zu finden. Ich glaube ſogar eine ganze Gattung darunter zu bemerken, von welcher die neuern Steinſchneider gar nichts wiſſen.

Doch ich will mich nicht verleiten laſſen, mit dieſer Meinung eher hervorzutreten, als bis ich ſie durch Verſuche beſtätigen kañ.

Sie iſt genau mit einer eigenen Betrachtung über die Toreutik der Alten verbunden, von welcher ich glaube, daß wir Neuern ſie nur zur Hälfte ausüben, und daß es, um mich ſo auszudrüken, ein gewiſſes αντιςροφον von ihr geben könne, und wirklich gegeben habe, durch welches Dinge möglich zu machen, deren Bewirkung Salmaſius ihr ſchlechterdings abſpricht, und nur der Toreutik zuerkennen will.

Dreiſſigſter Brief.

Herr Kloz erkañte in der vorigen Stelle des Plinius das Rad. Das Rad muß man auch in der Stelle vorausſezen, wo Plinius von den verſchiedenen Sandarten handelt, durch deren Hülfe die Marmore und Edelſteine geſägt und geſchnitten wurden. Deñ was er von der Sägung des Marmors ſagt: 1) arena hoc fit, et ferro videtur fieri, serra in praetenui lima premente arenas, versandoque, tractu ipso secante, das gilt ebenfalls von den Inſtrumenten des Rades.

Verſtehen wir uns auch über das Wort Rad? Bei der Beſchreibung, die Herr Lippert davon macht, köñten wir Gefahr laufen, uns nicht zu verſtehen. Ich weiß nicht, warum Herr Lippert, und die deutſchen Künſtler, denen er hierin ohne Zweifel folgt, das, was er auf der zwei und dreiſſigſten Seite ſeines Vorberichts, neben der Büchſe, uns vorgezeichnet hat, das Rad nennen. Es iſt, ſo viel ich ſehen kañ, die Bouterolle; nicht alſo das Rad, ſondern nur eins von den Inſtrumenten, welche in das Rad geſezt werden. Was ich das Rad nenne, ſcheinet er das Schlegezeug zu nennen. Doch, das ſind Kleinigkeiten: weñ wir uns nur verſtehen.

Genug, ich begreife unter dem Rade alle und jede eiſerne oder kupferne Werkzeuge, welche nach Erforderniß der Wirkung, die ſie hervorbringen ſollen, in das Rad geſezt und von dem Rade herumgetrieben werden. Von dieſen Werk-

1) L. 35. sect. 9.

zeugen iſt es unſtreitig, daß ſie, eben wie die Marmorſäge, eigentlich nicht ſelbſt ſchneiden, ſondern nur zu ſchneiden ſcheinen, indem ſie den Smirgel, oder was man ſonſt für eine feinere Sandart dazu braucht, dem Steine einreiben: arena hoc fit, et ferro videtur fieri. Wie aber dieſes ohne Maſchine zu bewerkſtelligen geweſen, iſt nicht abzuſehen. Folglich muß man eine Maſchine, ein Rad, überall vorausſezen, wo von der Wirkung einer feinern Sandart auf Edelſteine die Rede iſt, und dieſe Wirkung nicht das bloße Poliren ſein ſoll.

Nun leſen Sie die Stelle des Plinius: 1) Signis e marmore poliendis, gemmisque etiam scalpendis atque limandis, Naxium diu placuit ante alia: ita vocantur cotes in Cypro insula genitae. Vicere postea ex Armenia vectae.

Naxium hieß alſo das Pulver, welches die alten Steinſchneider anfangs anſtatt unſers Smirgels brauchten; und ward aus cypriſchem Schleifſteine gemacht. In der Folge zog man das vor, welches aus armeniſchem Schleifſteine verfertiget wurde.

Salmaſius macht über dieſe Stelle einen trefflichen Wirrwarr. Weil Plinius an einem andern Orte, 2) wo er die verſchiedenen Arten der Diamanten aufzählet, auch eines cypriſchen Diamants gedenkt: ſo ſoll jener cypriſche Diamant, und dieſer cypriſche Schleifſtein, aus welchem das Naxium gemacht wurde, nur eins ſein. Er meinet, Plinius habe irgendwo den cypriſchen Schleifſtein wegen ſeiner Härte adamas genant gefunden, ſo wie ſelbſt das Eiſen aus eben der Urſache dieſen Namen führe. Dadurch ſei Plinius verleitet

1) L. 36. sect. 10. 2) L. 38. sect. 15.

worden, dort unter die wirklichen Diamanten zu rechnen, was er hier einen bloßen Schleifſtein nenne. Haec tam varie, ſezt er hinzu, 1) quia ex variis auctoribus sumta. Auctori igitur vel judicium vel otium defuit componendi similia inter se, quae apud diversos auctores invenerat, ac dissimilia secernendi. Kurz; Salmaſius will von keinem cypriſchen Diamante wiſſen; ſein Solinus muß es dasmal beſſer verſtanden haben, als Plinius; was Plinius de insula Cypro meinet, das ſoll de aere Cyprio zu meinen ſein; 2) der Diamant, von dem Plinius ſagt, daß er in Cypern gefunden werde, muß der Diamant heiſſen, den man in Kupferminen findet; und was man den cypriſchen Diamant genen̄t, das ſei nichts als der cypriſche Schleifſtein. Über den ſonderbaren Man̄! Wozu den̄ nun alle dieſe Verdrehungen? Kan̄ den̄ nicht ebendieſelbe Inſel beides, Diamanten und Schiefer, hervorbringen?

Doch, warum will ich bloße Möglichkeiten gegen ihn anführen? Cypern hat wirklich Diamanten, und noch jezt ſind die cypriſchen Diamanten unter dem Namen der *Diamanten von Baffa* bekan̄t.

Ich weiß wohl, daß die Kenner dieſe Diamanmanten nicht ſo recht für ächte wollen gelten laſſen. Aber eben dieſes macht es um ſo viel wahrſcheinlicher, daß Plinius die nämlichen gemeint habe. Den̄ auch die cypriſchen Diamanten des Plinius ſind ihm von der ſchlechtern Gattung; weder ſo hart noch ſo klar, als die äthiopiſchen, arabiſchen und macedoniſchen.

1) Ad Solinum p. 1101. edit. Paris. 2) Ibid. p. 1094.

Ein und dreiſſigſter Brief.

Ich wollte in meinem Vorigen von dem cypriſchen Schiefer ſprechen; (deñ alle Schleif- und Probirſteine gehören unter die Schieferarten, und nur ihr beſonderer Gebrauch gibt ihnen den beſonder Namen;) und kam auf die cypriſchen Diamanten. Ich wollte mir die Gelegenheit nicht entgehen laſſen, den Salmaſius zu widerlegen. Merken Sie unſere Weiſe? Wir widerlegen immer die am liebſten, aus denen wir das Meiſte lernen. Aus einem kleinen Stolze, meine ich, daß wir doch etwas beſſer wiſſen, als ſie. Oder meinen Sie, vielmehr aus Dankbarkeit, damit ſie wiederum etwas von uns lernen mögen?

Mit dem Meurſius, der einen andern Fehler in der Stelle des Plinius findet, dürfte ich nicht ſo bald fertig werden. Er ſagt, das Naxium ſei nicht von cypriſchen, ſondern von kretiſchen Schiefern gemacht worden! Plinius habe Kreta für Cypern ſchreiben wollen; deñ nicht auf Cypern, ſondern auf Kreta liege ein Naxus. 1) Und es iſt allerdings wahr, daß bei andern Schriftſtellern, naxiſcher Stein durch Schleifſtein aus Kreta erklärt wird. 2)

Harduin hatte den Einfall, anzunehmen, 3) daß dieſer naxiſche Schiefer zwar wirklich in Cypern gebrochen, aber in Naxus auf Kreta vollends zurechte gemacht, und von da nach Rom ge-

1) Cypri L. 2. c. 5. 2) Id. Cretae L. 1. c. 12.
3) Ad Plinii l. c.

bracht worden, wodurch er ſeinen Beinamen erhalten.

Doch dieſer Einfall empfiehlt ſich durch nichts, als durch die Gutherzigkeit, auf ſeinen Schriftſteller durchaus keinen Fehler kommen zu laſſen. Ehe wir den Alten einen ſo unnöthigen Transport von Cypern nach Kreta verurſachen: dächte ich *doch*, wir ließen den Plinius ſich lieber verſchrieben haben. Solche Fehler können der Menge im Plinius ſein, und ſind wirklich darin; obſchon gewiß die wenigſten von ihm ſelbſt herkommen mögen. Ganz anders iſt es mit Fehlern, wie Herr Klotz ſie ihm aufheften will: mit Fehlern einer unbegreiflichen Unwiſſenheit, der er ſo leicht hätte abhelfen können. Warum hätten die cypriſchen Schiefer nicht gleich in Cypern in die Form der Schleifſteine gebracht, oder zum Gebrauche der Steinſchneider in Pulver verwandelt werden können; warum hätte man ſie erſt deßwegen nach Naxus auf Kreta bringen müßen?

Endlich, was liegt daran, ob man den naxiſchen Stein in Cypern oder in Kreta gebrochen? Ich will ihn ja unſern Steinſchneidern, eben ſo wenig als den armeniſchen, ſtatt des Smirgels empfehlen: ich habe eine ganz andere Abſicht, warum ich ſeiner gedenke.

Genug, es war ein pulveriſirter Schleifſtein, deſſen ſich die Alten zum Ausarbeiten ihrer Gemmen bedienten. Ein Schleifſtein, wiederhole ich: um meine Verwunderung damit zu verbinden, daß man den Alten einen ſo allgemeinen Gebrauch des Diamantpulvers, anſtatt des Naxium, anſtatt des armeniſchen Schieferpulvers, andichten will.

Herr Lippert wenigſtens ſcheinet ſich wirklich überredet zu haben, daß das Diamantpulver den alten Steinſchneidern eben ſo gewöhnlich geweſen,

als den unſrigen der Smirgel: [1]) deñ er entſchuldiget dieſe, wegen des Gebrauchs des lezteren, durch die Seltenheit und Koſtbarkeit der Diamanten; daher die wenigſten zum Gebrauche des Diamantpulvers angeführet werden köñten, und alſo, an den Smirgel einmal gewöhnt, weñ ſie mit jenem ſchneiden ſollten, oft zu viel von einem Orte wegnehmen würden; indem das Rad, mit Diamantpulver beſtrichen, weit geſchwinder und ſchärfer ſchneide, als Smirgel.

Ich bin gewiß, daß die Erſparung der Zeit, die Herr Lippert den alten Künſtlern machen will, [2]) ihnen ſo nicht zu Statten gekommen. Ihr Naxium kañ, in Betrachtung der Natur des Schiefers, weder geſchwinder noch ſchärfer geſchnitten haben, als der Smirgel, wohl aber feiner; ſo daß es ihnen einen großen Theil der Polirung erſparte.

Kurz; weñ ich ſchon nicht behaupten wollte, daß die Alten das Diamantpulver überhaupt nicht gekañt und gebraucht: ſo darf ich doch kühnlich läugnen, daß ſie es zur Ausſchleifung geringerer Edelſteine angewendet haben. Deñ Herr Lippert mag von der jezigen Koſtbarkeit der Diamanten ſagen, was er will: ſo waren ſie bei den Alten doch noch ungleich koſtbarer; deñ ſie waren ungleich ſeltner. Die Alten wußten von keinen braſiliſchen Diamanten, die ſo neuerlich Europa überſchwemt haben. Unſere Künſtler müßten den Aufwand, den das Diamantpulver erfordert, alſo weit eher machen können, als ihn die alten Künſtler machen koñten.

Und wer ſagt es deñ, daß dieſe ihn gemacht? Plinius? wo deñ? Da, wo er ausdrüklich des

1) Vorb. der Daktyl. S. 34.
2) Vorb. der Daktyl. S. 33.

Mittelkörpers erwähnt, durch den die Inſtrumente des Rades in den Stein wirken, ſehen wir ja, daß er das Naxium, daß er das armeniſche Schiefer-pulver nennet. Koñten die Künſtler ſeiner Zeit aber damit fertig werden, was für Grund hat man, ihnen noch den Gebrauch des Diamantpul-vers zuzuſchreiben? Weil Plinius ihnen anderwärts denſelben zuſchreibt? Wo anderwärts? —

Zwei und dreiſſigſter Brief.

„Die Alten, ſagt Herr Kloz, 1) kañten die „Kraft des Diamantſtaubes, die feinen Steine „anzugreifen, und ſie bedienten ſich, welches un„läugbar iſt, deſſelben.“

Welches unläugbar iſt! Warum wäre es deñ unläugbar? Weil es Herr Kloz bei dem Goguet dafür ausgegeben fand? Und warum gibt es Goguet dafür aus? 2) „Weil es Plinius ausdrük„lich ſagt; und weil, weñ Plinius auch nichts „ſagte, die Meiſterſtüke der alten Steinſchneide„kunſt, welche wir noch vor Augen haben, es deut„lich zeigen würden.“

Aber dieſe Meiſterſtüke können das nicht zeigen: deñ Niemand läugnet, daß ſie nicht auch mit Hülfe des Smirgels, des Naxiums, des armeniſchen Schieferpulvers, oder eines jeden andern aus einem orientaliſchen Steine verfertigten Nagemittels (mordant) eben ſo gut, obſchon nicht eben ſo geſchwind, hätten gearbeitet werden können.

Alles beruhet folglich auf dem Zeugniſſe des

1) S. 42.

2) Il est constant que les anciens ont parfaitement connû la propriété qu'a la poudre de Diamant pour mordre sur les pierres fines; ils en faisoient un grand usage, tant pour les graver, que pour les tailler. Pline le dit expressement; et quand il ne l'auroit pas dit, les chef-d'oeuvres que les anciens ont produits en ce genre, et que nous avons encore sous les yeux, le feroient assez connoitre.

Plinius: in welcher Abſicht ſich Goguet auf zwei Stellen deſſelben beruft.

Die erſte iſt die nämliche, welche ich in dem acht und zwanzigſten Briefe bereits unterſucht habe, und die von parvis crustis eines glüklich zerſchlagenen Diamants redet, deren ſich die Steinſchneider bedienten. Allein, ich habe eben da erwieſen, daß unter dieſen crustis kein Staub, kein Pulver verſtanden werden kañ; ſondern ſpize, ſchneidende Splitter zu verſtehen ſind, welche gefaßt werden können.

Die andere Stelle beweiſet noch weniger; wo es nur überhaupt heißt, daß ſich alle feine Steine ohne Unterſchied mit dem Diamante graben ließen: verum omnes adamante scalpi possunt. 1) Deñ können hier nicht eben ſowohl jene parvae crustae des Diamants, jene kleine ſchneidende Splitter verſtanden werden, als Diamantſtaub?

Beſonders muß Herr Kloz auf den Beweis, der in der erſtern Stelle liegen ſoll, gänzlich Verzicht thun; indem er ſelbſt bekeñt, daß das Wort includuntur nicht erlaube, etwas zu verſtehen, welches dem Werkzeuge des Rades blos angeſtrichen werde. Findet er nun aber da kein Diamantpulver, ſondern Dimantſplitter, von welchen es ſich Plinius blos habe weiß machen laſſen, daß man ſie zum Steinſchneiden brauche: wo findet er es deñ?

Er wird es nirgends finden; und ich biete ihm Troz, mir bei Griechen oder Römern ſonſt eine Stelle zu zeigen, die zu deſſen Behufe angeführt werden köñte.

Und nun laſſen Sie mich es gerade herausſagen: Ich glaube, die Alten haben das Diamantpulver ganz und gar nicht gekañt.

1) L. 38. sect. 76.

Deñ nicht genug, daß die zwei einzigen Stellen, wo man deſſen Erwähnung finden wollen, ſeiner nicht erwähnen; daß dieſe Stellen nicht von dem Diamantpulver, ſondern von Diamantſplittern reden: ich getraue mir, die eine ſogar zu einem klaren Beweiſe gegen das Diamantpulver zu machen.

Plinius ſagt: Adamas, cum feliciter rumpi contigit, in tam parvas frangitur crustas, ut cerni vix possint. Expetuntur a scalptoribus, ferroque includuntur, nullam non duritiem ex facili cavantes. Ich habe ſchon angemerkt, daß man auf das feliciter hier ſehr ſchlecht geachtet. Man hat es ſo verſtanden, als ob es zu contigit gehöre; als ob Plinius damit ſagen wollen: „weñ es ſich glük„licher Weiſe trift, daß man den Diamant zer„ſchlägt.“ So hat es auch Goguet verſtanden, weñ er es als einen Beweis nim̃t, qu'on ragardoit comme un heureux hazard de pouvoir le rompre. Aber das iſt fälſch, das kañ Plinius nicht haben ſagen wollen; deñ es war kein bloßer glüklicher Zufall mehr, weñ ſich der Diamant in Stüken ſchlagen ließ; man wußte, nach dem Plinius, ein ſicheres Mittel, daß er in Stüken ſpringen mußte; obſchon mit Mühe, aber doch ganz unvermeidlich: hircino sanguine, eoque recenti calidoque, macerata. Folglich gehört das feliciter zu rumpere, und Plinius wollte ſagen: „weñ es ſich trift, daß er glüklich „ſpringt;“ nämlich, daß er in ſolche kleine ſchneidende Splitter ſpringt, wie ſie die Steinſchneider ſuchen und brauchen können. Es war kein Glük, daß er unter dem Hammer zerſprang: es war ein Glük, weñ er ſo und ſo zerſprang.

Iſt aber das: nun ſo iſt es auch klar, daß die Alten den Diamant nicht zu ſchleifen verſtan-

ken haben, daß ſie nicht gewußt haben, der Diamant laſſe ſich durch ſeinen eigenen Staub ſchleifen. Deñ hätten ſie das gewußt, ſo hätte der Diamant mögen ſpringen, wie er gewollt hätte: die Splitter hätten mögen von einer Art ſein, von welcher es ſei: ſie hätten ihnen immer nachhelfen, ſie hätten ihnen immer durch das Schleifen die Spize, die Schneide ertheilen können, welche der Künſtler daran ſuchte. Aber das koñten ſie nicht; und nur weil ſie es nicht koñten, mußten ſie es blos auf einen glüklichen Zufall ankommen laſſen, dergleichen Splitter zu erlangen.

Ich bin verſichert, Goguet, weñ er noch lebte, würde dieſer meiner Auslegung am erſten beitreten; deñ nur durch ſie fällt ein Einwurf wider ſeine Meinung, daß die Kunſt, die Diamanten zu ſchleifen und zu brillantiren dem Altertume gänzlich unbekañt geweſen ſei, weg, den er zwar ſelbſt berührt, auf den er aber nur ſehr obenhin antwortet. Weñ nämlich die Alten das Diamantpulver gekañt und gebraucht haben, wie Goguet zugeſtehen zu müßen glaubt; wie kam es, daß ſie es nicht an dem Diamante ſelbſt verſuchten? „Dieſes ſcheint, antwortet Goguet, allerdings ſchwer zu begreifen: gleichwohl iſt es nun „nicht anders. Auch finden ſich mehr ſolche „Beiſpiele von Schranken, die ſich der menſchliche Geiſt gleichſam ſelbſt zu ſezen pfleget. „Auf einmal bleibt er ſtehen, weñ er eben dem „Ziele am nächſten gekommen, und ihm noch „kaum ein Schritt fehlet, um es völlig zu erreichen.“

Es iſt wahr, dieſe wunderbare Erfahrung hat man. Gleichwohl möchte ich mich doch ſo ſelten, als möglich, darauf berufen; eben, weil ſie ſo

wunderbar iſt. Weñ wir ohne ſie fertig werden können, deſto beſſer. Und hier können wir es: die Alten verſäumten das Diamantpulver an dem Diamante ſelbſt zu verſuchen, weil ſie überhaupt das Diamantpulver nicht brauchten, nicht kañten. 1)

1) (Auf einem kleinen Zeddel hatte Leſſing noch folgende zwei Gründe angemerkt, die ihm zu beweiſen ſchienen, daß die Alten die Kraft des Diamantſtaubes nicht gekañt haben: „1. Weil Plinius nur von einer einzigen „Art des Diamants, und nur von der, welche es mehr „heißt als iſt, ſagt, daß ſie mit einem andern Dia„mante durchbohrt werden könne; die andern köñten „nur durch Boksblut überwältigt werden. (Nämlich „von dem Siderites L. 37. c. 4.) 2. Weil er nicht „allein von dieſen andern, ſondern auch von noch „mehr Edelſteinen ſagt, daß ſie ſich durchaus nicht „ſchneiden laſſen; z. B. von den ſaitiſchen und ägyp„tiſchen Smaragden, quorum duritia tanta est, ut „nequeant vulnerari.")

Drei und dreiſſigſter Brief.

Weñ ich geſagt, daß die alten Künſtler das Diamantpulver wohl nicht gebraucht haben dürften, weil die Diamanten vor Alters noch weit ſeltner, weit koſtbarer geweſen, als ſie jeziger Zeit ſind: ſo würde man dieſen Grund freilich um ſo viel mehr auch gegen die Diamantſplitter anwenden können. Wie viele Diamanten hätten ſie oft zerſchlagen müßen, ehe ſich einer, wie ſie ihn brauchten, fand!

Plinius ſcheinet ihre Seltenheit durch das expetuntur a scalptoribus ſelbſt anzudeuten. Sie waren ſo gemein nicht, daß ſie jeder Artiſt leicht haben koñte. Vielleicht, daß manche ſich ohne ſie behelfen mußten.

Aber was thaten dieſe? Mußten ſie folglich alles durch das Rad vollführen? Nach dem Plinius nicht. In Ermangelung des Diamants fand ſich ein anderer Stein, deſſen Splitter das Nämliche verrichteten. Er ſagt von dem Oſtracitis: 1) duriori tanta inest vis, ut aliae gemmae scalpantur fragmentis ejus.

Ich getraue mir nicht zu ſagen, was dieſes für ein Stein geweſen, wie er jezt heiſſe, wo er zu finden: aber wird deßwegen das Vorgeben des Plinius ungewiß, oder gar falſch?

Was er dort crustas nañte, neñt er hier fragmenta: und dieſes Wort kañ eben ſo wenig, als jenes, Pulver von genañtem Steine bedeuten. Das Nämliche alſo, mit ſo ähnlichen Worten,

1) L. 37. sect. 65.

von zwei verſchiedenen, aber zu einerlei Zwekke dienlichen Dingen behauptet, zeigt, daß Plinius ſeiner Sache hierin ſehr gewiß geweſen.

Er hat ſich in das Mechaniſche keiner einzigen Kunſt tiefer eingelaſſen; und alles zuſammengenommen, kañ ich behaupten, daß er von der Steinſchneidekunſt, die er am wenigſten ſoll verſtanden haben, gerade die meiſten und poſitivſten Data angegeben hat. Er gedenkt der verſchiedenen Inſtrumente, nach Verſchiedenheit der Härte der Steine; er gedenkt des Rades; er gedenkt der Diamantſpize, er gedenkt anderer ſcharfen Steinſplitter, welche bei gewiſſen Steinen die Stelle der Diamantſpize vertreten können; er gedenkt verſchiedner Arten des Smirgels, um Smirgel hier für die allgemeine Benennung des Mittelkörpers bei dem Ausſchleifen zu brauchen.

Was hat ein Mañ mehr ſagen können, der von dieſer Kunſt nicht ausdrüklich handeln wollen; der nur beiläufig ihrer erwähnt, indem er auf die Materialien kömt, deren ſie ſich bedient?

Und dennoch ſoll er nur halbe Keñtniß davon gehabt haben? Das glaube Herrn Klotz wer da will: mich hat er zu ſcheu gemacht, ihm irgend etwas auf ſein bloßes Wort zu glauben.

Von ungefähr ſehe ich eben jezt ein Wort bei ihm genauer an, von dem ich in einem meiner Vorigen anmerkte, daß er es unrecht ſchreibe. Ich ſagte, er ſchreibe Agat, anſtatt Achat, nach dem Franzoſen oder Engländer, welcher ſeine Urſachen habe, das ch in ein g zu verwandeln. Aber nein; er ſchreibt nicht blos Agat, ſondern gar Agath. Bewundern Sie den gelehrten Mañ, dem eben ſeine Keñtniß der griechiſchen Sprache ſo vortreflich zu Statten kam! Als er bei dem Mariette, oder wer weiß wo, agate las: ſo fiel ihm zwar

nicht ein, welche Veränderung der Franzoſe mit ch mache; aber es fiel ihm ein, daß er oft das th in ein bloßes t verwandele, und dieſes brachte ihn auf das Wörtlein αγαθος. Von dieſem Wörtlein alſo leitete er die Benennung des Steines ab, und ſchrieb Agath; mit Vorbehaltung, ohne Zweifel, die Ableitung einmal, gegen den Theophraſt und Plinius, weitläuftig zu erhärten. Weñ dieſes iſt: ſo will ich dem Herrn Klotz allenfalls einen Vorgänger nennen; den Andreas Baccius nämlich, welcher, wie ich vermuthe, auf eben dieſe Weiſe ſeine Keñtniß der griechiſchen Sprache zeigen wollte. Lapis achates, verſichert er, sic dictus fuit, quasi sociabilis et gratiosissimus. Aber doch wollte er es nicht wagen, anſtatt achates, agathes zu ſchreiben: und dieſe wichtige Neuerung war Herrn Klotz allein vorbehalten.

Vier und dreiſſigſter Brief.

Sie fragen, worauf ich mich in einem meiner Vorigen gegründet, weñ ich von Nattern geſagt, daß er mit ſeinen Inſtrumenten und Handgriffen geheim geweſen?

Nicht blos auf das Werkzeug Parallellinien zu ſchneiden, daß er zwar dem Herrn Guay mittheilte: aber dem ungeachtet in ſeinem Werke weder mit ſtechen ließ, noch ſonſt beſchrieb, weil es in Frankreich und Italien noch nicht bekañt ſei.

Nicht blos darauf: ſondern noch auf einen ganz andern Umſtand. Aber gedulden Sie ſich. Herr Klotz hat uns Natters Leben verſprochen. Weñ es wirklich das Leben des Künſtlers wird; weñ es keine bloße Zuſammenſtopelung topiſcher und chroniſcher Kleinigkeiten, kein kahles Verzeichniß ſeiner hinterlaſſenen Werke wird: ſo wird Herr Klotz dieſen Umſtand nicht blos berühren, er wird ſich weitläuftig darüber auslaſſen. Da werden wir ſehen, wie bekañt er in den Werkſtätten iſt; wie offenherzig die Künſtler gegen ihn geweſen!

Und Natter hatte nicht blos ſeine Geheimniſſe. Natter war überzeugt, daß auch die Alten die ihrigen gehabt hatten. — Geben Sie Acht, wie viel wichtiges und neues uns Herr Klotz von beiden dieſen Punkten ſagen wird!

Fünf und dreiſſigſter Brief.

Ich darf es wiederholen: [1] „Was gegen meine „Deutung des ſogenañten borgheſiſchen Fechters „zur Zeit noch erinnert worden, iſt nicht von der „geringſten Erheblichkeit."

Was beſonders Herr Klotz dagegen eingewendet hat, köñte nicht kahler ſein. Ich ſchlug vor, die Worte des Nepos: obnixo genu scuto, nicht zuſammen zu leſen, ſie nicht zu überſezen: mit gegen das Knie geſtem̃tem Schilde; ſondern nach genu ein Komma zu machen, und obnixo genu beſonders, und scuto beſonders zu leſen. Hierwider ſagt Herr Klotz, ich weiß ſelbſt nicht was. Er räumet mir ein, daß man obniti in dem Sinne finde, in welchem ich ſage, daß es hier gebraucht ſei: und räumt es auch wieder nicht ein. Er führet ſelbſt noch eine Stelle aus dem Livius an, die ich hätte brauchen können, und doch ſoll mir auch die nicht zu Statten kommen. Er geſteht zwar, daß man ſagen könne, obnixo pectore, obnixa fronte, ohne Zufügung der Sache, gegen welche ſich die Bruſt oder die Stirne ſtemmet: aber er verſichert, daß man nicht ſagen könne, obnixo genu. Warum nicht? Die Urſache behält er für ſich; ich muß mich mit einem pro autoritate geſprochenen alia ratio est, mit einem insolens dicendi ratio begnügen.

Sie meinen, daß Herr Klotz, weñ es auf die Latinität anköm̃t, auch ſchon eher das Recht hat, ein Wort pro autoritate zu ſprechen, als ich. Das

1) S. oben Br. 13. S. 301.

mag ſein! Aber ich kan̄ mich allenfalls auf Männer berufen, die auch ihr Bißchen Latein verſtanden haben. Den̄ ich bin nicht der erſte, der obnixo genu von scuto trennet. Unter andern muß es auch Stewechius ſo zu trennen, für gut befunden haben. Er ſchreibt in ſeinem Commentar über den Vegetius: 1) Chabrias, Atheniensium dux rei bellicae peritissimus, quo Phalangis impetum sustineret, jussit suos in acie subsistere, docuitque obnixo genu, scuto, projectaque hasta, phalangem exspectare et excipere.

Aber Herr Klotz weiß nicht, was obnixo genu heiſſen ſoll. Er fragt: quid vero est *obnixo genu?* an idem quod *obnixo gradu?* hunc certe sensum locus postulat. In Wahrheit, wen̄ das ſo recht gefragt iſt: ſo muß ſich das gute Latein zuweilen von dem geſunden Menſchenverſtande ſehr weit entfernen; den̄ obniti zeiget unſtreitig eine Gegenwirkung an; das Beſtreben eines Körpers, ſich nicht aus dem Raume drängen zu laſſen, den er einmal einnim̄t. Es köm̄t alſo mehr dem Körper ſelbſt, als einer Veränderlichkeit deſſelben zu: und man würde berechtiget ſein, gerade umgekehrt zu fragen: quid vero est *obnixo gradu?* an idem quod *obnixo genu?* Den̄ ſicherlich iſt es der Fuß, und nicht der Schritt oder Tritt des Fußes, welcher entgegengeſtem̄t wird. Ich habe keine Autores mit erythräiſchen Regiſtern zur Hand; aber dem ungeachtet wollte ich wohl wetten, daß Herr Klotz keine Parallelſtelle für obnixo gradu finden dürfte; den̄ gradus stabilis, gradus certus, iſt das noch lange nicht.

Auch die Handſchriften des Nepos, glaubt er, gegen mich anziehen zu können. „Wen̄ genu, ſagt

1) Ad c. 16. L. 2.

„ er, getreñt werden ſollte, ſo müßte das folgende
„ projecta hasta nothwendig eine Verbindungspartikel,
„ ein et oder ein que haben; die meiſten Handſchrif-
„ ten leſen es aber ohne Verbindungspartikel: folg-
„ lich u. ſ. w.“ — Die meiſten! Hat ſie Herr Klotz gezählt? Es ſei: aber die meiſten ſind doch nicht alle. Und weñ es auch nur eine einzige wäre, welche projectaque hasta hätte: ſo wäre auch dieſe einzige für mich ſchon genug. Wie viele richtige Lesarten gründen ſich blos und allein auf eine einzige Handſchrift; und welcher Kritikus in der Welt hat die Güte einer Lesart nach der Menge der Handſchriften beſtimmen wollen, in welchen ſie ſich befindet?

Endlich merkt Herr Klotz noch an, daß die rechte Hand an dem Fechter neu ſei, und folglich überhaupt nichts gewiſſes von ihm geſagt werden könne. Weñ es nur die Hand wäre, ſo würde es nicht viel zu bedeuten haben; die Richtung des übrigen Armes, die Lage der Muskeln und Nerven deſſelben würde deutlich genug zeigen, ob die angeſezte Hand anders ſein köñte, oder nicht. Aber Winkelmañ ſagt gar: der Arm. [1] Und das wäre freilich ſchon mehr. Doch auch ſo iſt, aus der Lage des Achſelbeines und aus der ganzen Ponderation des Körpers, für den fehlenden Arm noch immer genug zu ſchließen.

Aber leſen Sie, bitte ich, den ganzen Ort bei dem Herr Klotz ſelbſt. [2] Es ſoll mir lieb ſein,

1) Dies ſagt auch Herr von Ramdohr, über Malerei und Bildhauerarbeit in Rom. B. 1. S. 331.

2) Acta lit.. Vol. 3. P. 3. p. 313. Neque de hac re me sibi assentientem habet Vir. cl. Primum non nego τὸ obnixus hoc sensu occurrere, et potuisset auctor locum Livii laudare: (L. 6. 12. 8.) « ne procurri « quidem ab acie velim, sed obnixos vos stabili « gradu impetum hostium excipere. » (Ich danke für

wenn Sie mir mehr bündiges darin zeigen können, als ich gefunden habe.

die gelehrte Nachweiſung! Eben ſehe ich, daß ich ſie auch von dem ehrlichen Faber hätte bekommen können, wenn es mir, wie Herrn Klotz, eingefallen wäre, ihn zu Rathe zu ziehen.) Sed insolens est dicendi ratio: obnixo genu, non addito nomine rei, cui obnititur. Alia ratio est exemplorum, ubi pectus et frons obniti dicitur. Quid vero est obnixo genu? an idem, quod obnixo gradu? Hunc certe sensum locus postulat. Porro plerorumque codicum lectio Viro cl. adversatur. Nam in iis legitur obnixoque genu scuto projectaque hasta i. e. h. d. Verbum que non posset deesse, si τo scuto conjungi deberet cum τῳ hasta. Denique dextra manus statuae, quae projectam hastam tenet, ab artifice recentiore addita est. Inde nihil certi de hac statua dici potest.

Sechs und dreiſſigſter Brief.

Aber ich habe ja den borgheſiſchen Fechter mit dem Miles Veles zu Florenz verwechſelt? Das iſt doch wohl Einwurfs gegen meine Deutung genug? Und ſehen Sie: Herr Klotz ſelbſt verſichert, dieſe Anmerkung gegen mich gemacht zu haben, noch ehe er ſie in den göttingiſchen Anzeigen gefunden. 1)

Ei, über den ſcharfſichtigen Mañ! Ja, ja, was deſſen Falkenaugen entgehen ſoll! — Und er hat mich blos mit dem Vorwurfe dieſes Fehlers verſchont, weil er aus Freundſchaft überhaupt keine Fehler in meinen Schriften rügen wollen. Nur jezt erſt, da ich dieſe Freundſchaft nicht erwidern will, ſondern mich unterſtanden habe, Fehler in ſeinen Schriften zu rügen, kömt er gleichfalls damit angezogen.

Jämmerlich! — Deñ was wird Herr Klotz nun ſagen, weñ er hört, daß der göttingiſche Gelehrte ſeinen Vorwurf zurüknimt, und bekennet, daß er weiter nichts damit ſagen wollen, als daß meine Deutung noch eher auf den Miles Veles zu Florenz, als auf den Fechter in der Villa Borgheſe paſſen dürfte? Wird Herr Klotz ſagen, daß er das auch gemeint habe? Oder wird er gar nichts ſagen? Ich denke wohl, er wird gar nichts ſagen; er wird ſich ganz in der Stille ſchämen. — Schämen? Auch das wird er nicht!

Alle dem ungeachtet aber bin ich bei weitem nicht mehr ſo überzeugt, daß der borgheſiſche Fech-

1) Hamb. Correſp. v. J. 1768. Nr. 154.

ter Chabrias iſt, als ich es in meinem Laokoon geweſen zu ſein ſcheine. Ein Tag lehret den andern. Laokoon war kaum gedrukt, als ich auf einen Umſtand gerieth, der mich in dem Vergnügen über meine vermeinte Entdekung ſehr ſtörte.

Zudem fand ich mich von Herrn Winkelmañ ſelbſt gewiſſermaßen irre gemacht; deñ es hat ſich in die Beſchreibung, welche er uns von dem borgheſiſchen Fechter gibt, ein Fehler eingeſchlichen, der ganz ſonderbar iſt. Herr Winkelmañ ſagt: 1) „Die ganze Figur iſt vorwärts geworfen, und ruhet auf dem linken Schenkel, und das rechte „Bein iſt hinterwärts auf das äuſſerſte ausgeſtrekt.“ Das aber iſt nicht ſo: die Figur ruhet auf dem rechten Schenkel, und das linke Bein iſt hinterwärts ausgeſtrekt.

Vielleicht mochte dasjenige Kupfer, welches mir aus denen, die ich vor mir gehabt hatte, am lebhafteſten in der Einbildung geblieben war, nach einem nicht umgezeichneten Bilde gemacht ſein. Es war durch den Abdruk links geworden, und beſtärkte folglich die Idee, die ich in der winkelmanniſchen Beſchreibung fand. Ohne Zweifel mag auch ein dergleichen Kupfer den Fehler des Herrn Winkelmañ ſelbſt veranlaßt haben. Wahr iſt es, der erſte Blik, den ich auch in einem ſolchen Kupfer auf die Figur im Ganzen geworfen hätte, würde mich von dieſem Fehler haben überzeugen können; deñ derjenige Arm, welcher das Schild trägt, muß der linke ſein, weñ er auch ſchon im Kupfer als der rechte erſcheint; und der Fuß, dieſem Arme gegenüber, muß der rechte ſein, weñ er ſchon in dem Kupfer der linke iſt. Aber ich muß nur immer auf dieſen allein mein Augenmerk gerichtet haben.

1) Geſchichte der Kunſt, 11 B. 3 K. 13 §.

Genug ich bin gemißleitet worden, und ich habe mich allzu ſicher mißleiten laſſen.

Doch, kömt denn ſoviel darauf an, ob es der rechte oder linke Fuß iſt, welcher ausfällt? Allerdings. Vegetius ſagt: 1) Sciendum praeterea, cum missilibus agitur, sinistros pedes in ante milites habere debere: ita enim vibrandis spiculis vehementior ictus est. Sed cum ad pila ut appellant, venitur, et manu ad manum gladiis pugnatur, tunc dexteros pedes in ante milites habere debent: ut et latera eorum subducantur ab hostibus, ne possint vulnus accipere, et proximior dextera sit, quae plagam possit inferre. So will es die Natur. Andere Bewegungen, andere Äuſſerungen der Kraft, verlangen den rechten, andere verlangen den linken Fuß des Körpers voraus. Bei dem Wurfe muß der linke vorſtehen; deßgleichen wenn der Soldat mit gefälltem Spieße den anrükenden Feind erwarten ſoll: denn der rechte Arm und der rechte Fuß müßen nachſtoßen und nachtreten können. Der Hieb hingegen, und jeder Stoß in der Nähe, will den rechten Fuß voraus haben, um dem Feinde die wenigſte Blöße zu geben, und ihm mit der Hand, welche den Hieb oder Stoß führet, ſo nahe zu ſein, als möglich.

Folglich, wenn ich mir den borgheſiſchen Fechter mit vorliegendem linken Schenkel, den rechten Fuß rükwärts geſtrekt, dachte: ſo konnte es gar wohl die Lage ſein, welche Chabrias ſeine Soldaten, nach dem Nepos, nehmen ließ; denn ſie ſollten in einer feſten Stellung, hinter ihren Schilden, mit geſenkten Lanzen, die anrükenden Spartaner erwarten: die Schildſeite und der Fuß dieſer Seite mußte alſo vorſtehen; der Körper mußte auf dieſem Fuße ruhen, damit ſich der rechte Fuß

1) De re milit. L. 1. c. 20.

heben, und der rechte Arm mit aller Kraft nachſtoßen könne.

Hätte ich mir hingegen den rechten Schenkel des Fechters vorgeworfen, und den ganzen Körper auf dieſem ruhend, lebhaft genug gedacht: ſo glaube ich nicht, — wenigſtens glaube ich es jezt nicht, — daß mir die Lage des Chabrias ſo leicht dabei würde eingefallen ſein. Der vorliegende rechte Schenkel zeigt unwiderſprechlich, daß die Figur im Handgemenge begriffen iſt, daß ſie einem nahen Feinde einen Hieb verſezen, nicht aber einen anrükenden von ſich abhalten will.

Sehen Sie, mein Freund, das hätte Herr Kloz gegen meine Deutung einwenden können, einwenden ſollen; und ſo würde es noch geſchienen haben, als ob er der Mañ wäre, der ſich über dergleichen Dinge zu urtheilen anmaßen darf.

Und gleichwohl iſt auch dieſes der Umſtand nicht, von dem ich bekenne, daß er ſchlechterdings meine Muthmaßung mit eins vernichtet. Gegen dieſen wüßte ich vielleicht noch Ausflüchte; aber nicht gegen den andern.

Sieben und dreiſſigſter Brief.

Sie ſollen ihn bald erfahren, den einzigen Umſtand, gegen den ich es umſonſt verſucht habe, mich in dem ſüßen Traume von einer glüklichen Entdekung zu erhalten; deñ eben hat ihn ein Gelehrter berührt.

Und zwar eben derſelbe Gelehrte, um deſſen nähere Erklärung über den Vorwurf der Verwechſelung des borgheſiſchen Fechters mit dem Miles Veles zu Florenz, ich mir in dem dreizehnten dieſer Briefe 1) die Freiheit nahm, zu bitten.

Er hat die Güte gehabt, mir ſie zu ertheilen. Leſen Sie beiliegendes Blatt. 2)

„Herr Leſſing iſt mit dem Recenſenten der win„kelmanniſchen Monumenti inediti in unſern Anzeigen „unzufrieden, daß er ihm Schuld gibt, als habe er „den borgheſiſchen Fechter mit dem ſogenañten „Miles Veles im Muſeo Florentino vewechſelt. „Herr Leſſing hat Recht; der Recenſent hätte al„lerdings dieſes wenigſtens durch ein: es ſcheint, „ausdrüken ſollen. Herr Leſſing lehnt auch wirk„lich einen ſolchen Verdacht auf eine nachdrükli„che Weiſe von ſich ab. Hierzu kömt in der That „noch dieſes, daß der Miles Veles den Schild eben „ſo wenig vor ſich an das Knie geſteñt hält, und daß „alſo das obnixo genu scuto eben ſo wenig ſtatt „findet; obgleich ſonſt die Stellung eines Kriegers, „der ſeinen Feind erwartet, und inſonderheit das „gebogene Knie auf die beſchriebene Stellung des

1) S. 301.

2) Göttingiſche Anzeigen v. J. 1768, St. 130. S. 1058.

„ Chabrias eher zu paſſen ſchien; in ſo fern man
„ annehmen kan̄, daß des Chabrias Soldaten den
„ Schild auf die Erde angeſezt, ein Knie gebogen
„ und daran geſtemmet, und auf dieſe Weiſe ihre
„ Kraft verdopelt haben. Eben dieſe Vorſtellung
„ hatte dem Recenſenten Anlaß zu jener Vermu-
„ thung gegeben, welche freilich Herr Leſſing mit
„ Grunde von ſich abweiſet, und abweiſen kan̄.
„ Jene Stellung läßt ſich vielleicht auch eben ſo
„ gut, und noch beſſer, im Stehen denken, ſo daß
„ der Soldat das Knie an den Schild anſchließt,
„ um dem andringenden Feinde mit Nachdruk zu
„ widerſtehen. “

Das iſt alles, was ich verlangen, das iſt alles, was ich von einem rechtſchaffenen Manne erwarten kon̄te! Er, dem es blos um die Aufklärung der Wahrheit zu thun iſt, kan̄ wohl dan̄ und wan̄ ein Wort für das andere, eine Wendung für die andere ergreifen; aber ſobald er ſieht, daß dieſes unrechte Wort, daß dieſe unrechte Wendung einen Eindruk machen, den ſie nicht machen ſollen, daß kleine hämiſche Kläffer dahinter her bellen, und die unwiſſende Schadenfreude den Wurf, der ihm entfuhr, für abgezielt ausſchreiet: ſo ſteht er keinen Augenblik an, das Mißverſtändniß zu heben, die Sache mag noch ſo geringſchäzig ſcheinen.

Was wäre es den̄ nun, zwei Statuen verwechſelt zu haben? — Freilich wäre es für die Welt weniger als nichts; aber für den, der ſich einer ſolchen Nachläßigkeit ſchuldig machen kön̄te, und gleichwohl von dergleichen Dingen ſchreiben wollte, wäre es viel. Das quid pro quo wäre zu grob, um das Zutrauen ſeiner Leſer nicht dadurch zu verſcherzen.

Ich will mich erklären, in wie fern ich auf dieſes Zutrauen ſehr eiferſüchtig bin. Niemanden

würde ich lächerlicher vorkommen, als mir ſelbſt, weñ ich auch von dem allereingeſchränkteſten, unfähigſten Kopfe verlangen köñte, ein Urtheil, eine Meinung blindlings, blos darum anzunehmen, weil es mein Urtheil, weil es meine Meinung iſt. Und wie köñte ich ſo ein verächtliches Zutrauen fordern, da ich es ſelbſt gegen keinen Menſchen in der Welt habe? Es iſt ein weit anſtändigeres, worauf ich Anſpruch mache. Nämlich: ſo oft ich für meine Meinung, für mein Urtheil, Zeugniſſe und Facta anziehe, wollte ich gern, daß niemand Grund zu haben glaubte, zu zweifeln, ob ich dieſe Zeugniſſe auch wohl ſelbſt möchte nachgeſehen, ob ich dieſe Facta auch wohl aus ihren eigentlichen Quellen möchte geſchöpft haben. Ich verlange nicht, mit dem Kaufmanne zu reden, für einen reichen Mañ geachtet zu werden; aber ich verlange, daß man die Tratten, die ich gebe, für aufrichtig und ſicher halte. Die Sachen, welche zum Grunde liegen, müßen ſo viel möglich ihre Richtigkeit haben; aber ob auch die Schlüſſe, die ich daraus ziehe? Da traue mir niemand; da ſehe jeder ſelbſt zu.

Sonach: weñ man den borgheſiſchen Fechter, den ich für den Chabrias halte, nicht dafür erkennen will; was kañ ich dawider haben? Und weñ man mich wirklich überführt, daß er es nicht ſein köñne; was kañ ich anders, als dem danken, der mir dieſen Irrtum benommen, und verhindert hat, daß nicht auch andere darein verfallen? Aber weñ man ſagt, der borgheſiſche Fechter, den ich zum Chabrias machen wolle, ſei nicht der borgheſiſche Fechter; ſo iſt das ganz ein anderes. Dort habe ich mich geirrt, indem ich die Wahrheit ſuchte: und hier hätte ich als ein Gek in die Luft geſprochen. Das möchte ich nicht gern!

Doch, wie geſagt, es iſt nicht geſchehen; der göttingiſche Gelehrte hat auch gar nicht ſagen wollen, daß es geſchehen ſei; nur Herr Klotz hat, unſtreitig aus eigener Erfahrung, einen ſolchen Plunder für möglich halten können; jener würdigere Widerſacher hat blos ſagen wollen, daß meine Deutung beſſer auf eine andere Statue, als auf die, von der ich rede, paſſen dürfte.

Doch auch hierauf, wie Sie werden bemerkt haben, ſcheinet er nicht beſtehen zu wollen; deñ auf der einen Seite erklärt er ſich, daß die Stellung des Miles Veles gleichfalls nicht vollkommen der Beſchreibung des Nepos entſpreche, indem das obnixo genu scuto, nach der gemeinen Auslegung, eben ſo wenig von ihm, als von dem borgheſiſchen Fechter gelte: und auf der andern räumt er ein, daß der ſtehende Stand des borgheſiſchen Fechters ſich mit den Worten des Nepos eben ſowohl zuſammenreimen laſſe, als der knieende des Miles Veles. Er hält ſich auch in der Folge lediglich an meine Deutung ſelbſt, und zeigt blos umſtändlicher und genauer, warum dieſe nicht ſtatt haben könne, ohne ſie weiter ſeiner florentiniſchen Statue zueignen zu wollen. Deñ leſen Sie nur:

„Nun bleiben aber doch gegen die andere von „Herrn Leſſing vorgebrachte Meinung, daß der „borgheſiſche Fechter den Chabrias vorſtellen ſolle, „folgende Schwierigkeiten übrig, welche der Re„cenſent damals freilich nicht beibringen koñte. „Nepos beſchreibt die Stellung der Soldaten des „Chabrias ſo, daß ſie einen Angrif des eindrin„genden und anprallenden Feindes haben aufhal„ten wollen: reliquam phalangem loco vetuit cedere, „obnixoque genu scuto projectaque hasta impetum „excipere hostium docuit. Der natürliche Verſtand

„ der Worte ſcheinet der zu ſein, daß die Solda-
„ ten das Knie an den Schild anſtemmen, und
„ ſo den Spieß vorwärts halten mußten, daß der
„ Feind nicht einbrechen koñte. Dieſe Erklärung
„ wird durch die beiden Parallelſtellen im Diodor
„ und Polyän, und durch die Lage der Sache mit
„ den übrigen Umſtänden ſelbſt, beſtätiget; deñ
„ der Angrif der Lacedämonier geſchah gegen die
„ auf einer Anhöhe geſtellten Thebaner. (Vergl.
„ Xenoph. Rer. Graec. V. 4. 50). Hiermit ſcheinet
„ der borgheſiſche Fechter nicht wohl überein zu
„ kommen, deſſen Stellung dieſe iſt, daß er nicht
„ ſowohl den Angrif aufhält, als ſelbſt im lebhaf-
„ teſten Ausfalle begriffen iſt; daß er den Kopf
„ und die Augen nicht vor- oder herabwärts, ſon-
„ dern aufwärts richtet, und ſich mit dem auf-
„ wärts gehaltenen Schilde vor etwas, das von
„ obenher kömt, zu verwahren ſcheinet; wie nicht
„ nur das Kupfer zeiget, ſondern auch Herr Leſſing
„ im Laokoon ſelbſt die Beſchreibung mit Winkel-
„ mañs Worten anführt. Herr Leſſing, der dieſe
„ Unähnlichkeiten gar wohl bemerkt hat, ſchlägt
„ vor, die Stelle im Nepos durch eine andere In-
„ terpunktion der Stellung des borgheſiſchen Fech-
„ ters näher zu bringen. Dem ſei alſo: aber auch
„ dañ wiſſen wir weder die Stelle im Diodor und
„ Polyän, noch die Stellung beider Heere, noch
„ das loco vetuit cedere, das projecta hasta, das im-
„ petum excipere hostium damit zu vereinigen. Doch
„ alles dieſes muß Herr Leſſing nicht als Widerle-
„ gung, ſondern als Schwierigkeiten anſehen, die
„ er in der Folge ſeiner Briefe vielleicht aus dem
„ Wege räumen wird. Deñ ſonſt würden wir noch
„ anführen, daß der ganze Körper des borgheſiſchen
„ Fechters in unſern Augen den ganzen Wuchs und
„ Bildung, die Haltung und Stellung eines Fech-

„ters, aber gar nicht das Anſehen eines athenien=
„ſiſchen Feldherrn hat. Aber nach Kupfern läßt
„ſich ſo etwas nicht beurtheilen, und hierbei köñte
„die Vorſtellungskraft ſehr verſchieden ſein. Noch
„müßen wir gedenken, daß wir vor einiger Zeit
„in Herrn Prof. Saxens zu Utrecht Abhandlung
„de Dea Angerona p. 7. den Stein im Mus. Flor.
„T. II. tab. 26. n. 2. gleichfalls mit dem Chabrias
„verglichen gefunden haben.“

Das nenne ich doch Einwürfe! Hier höre ich doch einen Mañ, der mit Keñtniß der Sache ſpricht, der Gründe und Gegengründe abzuwägen weiß, gegen den man mit Ehren Unrecht haben kañ! — Erlauben Sie mir die ganze Stelle durchzugehen, und anzuzeigen, was ich für mehr oder weniger ſchließend, und was ich für völlig entſcheidend darin halte.

Der göttingiſche Gelehrte erkennet in der borgheſiſchen Statue den ganzen Wuchs, die ganze Bildung eines Fechters; das Anſehen eines athenienſiſchen Feldherrn hat ſie ihm gar nicht. Gegen jenes hat Winkelmañ ſchon erinnert, „daß „den Fechtern in Schauſpielen die Ehre einer „Statue unter den Griechen wohl niemals wider„fahren ſei, und daß dieſes Werk älter, als die „Einführung der Fechter unter den Griechen, zu „ſein ſcheine.“ Auf dieſes würde ich antworten, daß die Statue ikoniſch ſei. Es war eine größere Ehre bei den Griechen, eine ikoniſche Statue zu erhalten, als eine blos idealiſche: [1]) und Chabrias war der größeren Ehre wohl würdig. Folglich muß man das Ideal eines Feldherrn daran nicht ſuchen; ſie iſt nach der Wahrheit der Natur gebildet, und aus einem einzelnen Falle genommen, in

1) Laokoon, 2. S. 20.

welchem ſich Chabrias ſelbſt zugleich mit als den thätigen Soldaten zeigte, nachdem er ſich als den denkenden Feldherrn erwieſen hatte. Weñ Winkelmañ die erhabenern Statuen des Apollo und Laokoon mit dem Heldengedichte vergleicht, welches die Wahrſcheinlichkeit über die Wahrheit hinaus bis zum Wunderbaren führet; ſo iſt ihm unſer Fechter wie die Geſchichte, in welcher nur die Wahrheit, aber mit den ausgeſuchteſten Gedanken und Worten, vorgetragen wird. Er ſiehet in ſeiner Bildung einen Menſchen, welcher nicht mehr in der Blüthe ſeiner Jahre ſtehet, ſondern das mäñliche Alter erreicht hat, und findet die Spuren von einem Leben darin, welches beſtändig beſchäftiget geweſen, und durch Arbeit abgehärtet worden. Alles das läßt ſich eher von einem Krieger überhaupt, es ſei ein befehlender oder gehorchender, als von einem abgerichteten, feilen Fechter ſagen.

Nach der Form, welche alſo wider meine Deutung eigentlich nicht wäre, laſſen Sie uns die Stellung betrachten. „Der borgheſiſche Fechter, „ſagt Winkelmañ, hat den Kopf und die Augen „aufwärts gerichtet, und ſcheinet ſich mit dem „Schilde vor etwas zu verwahren, das von obenher „kömt.“ „Aber der Soldat des Chabrias, ſagt „mein Gegner, mußte gerade vor ſich hin ſehen, „um den anrükenden Feind zu empfangen; ja, er „mußte ſogar herabwärts ſehen, indem er auf einer „Anhöhe ſtand, und der Feind gegen ihn bergan „rükte.“ Hierauf köñte ich antworten: der Künſtler hat ſein Werk auf eine abhängende Fläche weder ſtellen können, noch wollen; ſowohl zum Beſten ſeiner Kunſt, als zur Ehre der Athenienſer, wollte er und mußte er den Vortheil des Bodens unangedeutet laſſen, den dieſe gegen die Spartaner

gehabt hatten; er zeigte die Stellung des Chabri= as, wie ſie für ſich, auf gleicher Ebene mit dem Feinde, ſein würde; und dieſe gleiche Ebene an= genommen, würde der einhauende Feind unſtreitig ſeinen Hieb von obenherein haben führen müßen; nicht zu gedenken, daß der Feind, wie Diodor ausdrüklich ſagt, zum Theil auch aus Reiterei be= ſtand, und der Soldat des Chabrias ſich um ſo mehr von obenher zu deken hatte. Dieſes, ſage ich, köñte ich antworten, würde ich antworten, weñ ich ſonſt nichts zu antworten hätte, das nä= her zum Zweke trift. Aber wie ich ſchon erinnert habe, daß Winkelmañ die Füße des Fechters ver= wechſelt: ſo muß ich auch hier ſagen, daß er die Lage des ſchildtragenden Armes ganz falſch erblikt, oder ſich ihrer ganz unrichtig wieder erinnert hat. Und das iſt der Umſtand! Es iſt mir ſchwer zu begreifen, wie ſo ein Mañ in Beſchreibung eines Kunſtwerkes, das er unzähligemal muß betrachtet und wieder betrachtet haben, ſich ſo mannigfal= tig habe irren können; gleichwohl iſt es geſchehen; und ich kañ weiter nichts als es bedauern, daß ich ſeinen Angaben, die ich nach dem eigenen Augen= ſcheine ertheilet zu ſein glauben durfte, ſo ſorglos gefolgt bin.

Nein, der borgheſiſche Fechter ſcheinet ſich nicht mit dem Schilde vor etwas zu verwahren, was von obenher köm̃t; ſchlechterdings nicht. Deñ weñ er dieſes ſcheinen ſollte, müßte nicht noth= wendig der Schild auf dem Arme faſt horizontal liegen, und die Knöchelſeite der Hand nach oben gekehrt ſein? Aber das iſt ſie nicht; die Knöchel ſind auswärts, und das Schild hat faſt perpendi= kular an dem Arme gehangen, welches auch aus dem Polſter des obern Schildriemen abzunehmen. Der Kopf und die Augen ſind auch nicht höher

gerichtet, als nöthig iſt, hinter und über dem Schilde weg zu ſehen, und aus der geſtrekten niedrigen Lage dem Feinde in das Auge bliken zu können. In den meiſten Kupfern geht der linke Arm viel zu hoch in die Luft; die Zeichner haben ihn aus einem viel tiefern Geſichtspunkte genommen, als den übrigen Körper. Die eingreifende Hand ſollte mit der Stirne faſt in gerader Linie liegen, deſſen mich nicht nur verſchiedene Abgüſſe überzeugen, ſondern auch Herr Anton Tiſchbein verſichert, welcher in Rom dieſe Statue ſtudirt, und ſie mehr als zehnmal, aus mehr als zehn verſchiedenen Geſichtspunkten gezeichnet hat. Ich habe mir unter ſeinen Zeichnungen diejenige, die ich zu meiner Abſicht hier für die bequemſte halte, ausſuchen dürfen, und lege ſie ihnen bei. In der Sam̄lung des Maffei, iſt es ſchon aus der Vergleichung beider Tafeln, die ſich daſelbſt von dem Fechter befinden, augenſcheinlich, wie falſch und um wie vieles zu hoch der linke Arm in der einen derſelben gezeichnet iſt.

Ich habe es Winkelmannen zwar nachgeſchrieben, daß ſich der Fechter mit dem Schilde vor etwas zu verwahren ſcheine, was von obenher köm̄t. Aber ich habe bei dieſem von obenher weiter nichts gedacht, als in ſo fern es ſich von jedem Hiebe ſagen läßt, der von obenherein, höchſtens von einem Pferde herab, geführet wird. Winkelman̄ aber ſcheinet einen aus der Luft ſtürzenden Pfeil oder Stein dabei gedacht zu haben, welcher mit dem Schilde aufgefangen werde; den̄ anſtatt daß er, in ſeiner Geſchichte der Kunſt, überhaupt nur in dem Fechter einen Soldaten erkennet, der ſich in einem dergleichen Stande beſonders hervorgethan habe, glaubt er in ſei-

nem neueſten Werke [1]) ſogar den Vorfall beſtimmen zu können, bei welchem dieſes geſchehen ſei: nämlich bei einer Belagerung.

Wenigſtens, glaube ich, würde er einen Ausfall der Belagerten haben annehmen müßen, weñ man in ihn gedrungen wäre, ſich umſtändlicher, auch nach der übrigen Lage der ſtreitigen Vorſtellungen, zu erklären. Deñ nur bei dieſer kañ der Belagerer mit dem Feinde, zugleich aus der Ferne und in der Nähe, zu ſtreiten haben; nur bei dieſer kañ er genöthiget ſein, ſich von obenher gegen das, was von den Mauern der belagerten Stadt auf ihn geworfen wird, zu deken, indem er zugleich handgemein geworden iſt. Handgemein aber iſt dieſe Figur, die wir den Fechter nennen; das iſt offenbar. Sie iſt nicht in dem bloßen unthätigen Stande der Vertheidigung; ſie greift zugleich ſelbſt an, und iſt bereit, einen wohl abgepaßten Stoß aus allen Kräften zu verſezen. Sie hat eben mit dem Schilde ausgeſchlagen, und wendet ſich auf dem rechten Fuße, auf welchem die ganze Laſt des Körpers liegt, gegen die geſchüzte Seite, um da dem Feinde in ſeine Blöße zu fallen.

Bis hieher iſt alſo von den Einwendungen des göttingiſchen Gelehrten dieſes die ſchließendere: „Der Soldat des Chabrias ſollte den anprellen„den Feind blos abhalten; die Stellung des bor„gheſiſchen Fechters aber iſt ſo, daß er nicht ſowohl „den Angrif aufhält, als ſelbſt im lebhafteſten „Ausfalle begriffen iſt: folglich kañ dieſer nicht

1) Monumenti antichi inediti, Tratt. prel. p. 94. et Ind. 4. Il preteso Gladiatore sembra statua eretta in memoria d'un guerriero che si era segnalato nell' assedio di qualche città.

„jener, jener nicht dieſer ſein.“ Sehr richtig; hierauf iſt wenig, oder nichts zu antworten; ich habe mich in meinem vorigen Briefe auch ſchon erklärt, woher es gekommen, daß mich das Angreifende in der Figur ſo ſchwach gerührt hat: aus der Verwechslung der Füße nämlich, zu welcher mich Winkelmañ, wo nicht verleitet, ſo doch wenigſtens darin beſtärkt hat.

Acht und dreiſſigſter Brief.

Aber noch war ich in meinem Vorigen nicht, wo ich ſein wollte.

Der bildende Künſtler hat eben das Recht, welches der Dichter hat; auch ſein Werk ſoll kein bloßes Denkmal einer hiſtoriſchen Wahrheit ſein; beide dürfen von dem Einzelnen, ſo wie es exiſtirt hat, abweichen, ſobald ihnen dieſe Abweichung eine höhere Schönheit ihrer Kunſt gewähret.

Weñ alſo der Agaſias, dem es die Athenienſer aufgaben, den Chabrias zu bilden, gefunden hätte, daß der unthätige Stand der Schuzwehr, den dieſer Feldherr ſeinen Soldaten gebot, nicht die vortheilhafteſte Stellung für ein permanentes Werk der Nachahmung ſein würde: was hätte ihn abhalten können, einen ſpätern Augenblik zu wählen, und uns den Helden in derjenigen Lage zu zeigen, in die er nothwendig hätte gerathen müßen, weñ der Feind nicht zurükgegangen, ſondern wirklich mit ihm handgemein geworden wäre? Hätte nicht ſodañ nothwendig Angrif und Vertheidigung verbunden ſein müßen? Und hätten ſie es ungefähr nicht eben ſo ſein können, wie ſie es in der ſtreitigen Statue ſind?

Welche hartnäkige Spizfindigkeiten! werden Sie ſagen. — Ich denke nicht, mein Freund, daß man eine Schanze darum ſogleich aufgibt, weil man vorausſieht, daß ſie in die Länge doch nicht zu behaupten ſei. Noch weniger muß man, weñ der tapfere Tydeus an dem einen Thore ſtürmt, die Stadt dem minder zu fürchtenden Parthenopäus, der vor dem andern lauert, überliefern wollen.

Beſchuldigen Sie mich alſo nur keiner Sophiſterei, daß, indem ich mein Unrecht ſchon erkenne, ich mich dennoch gegen ſchwächere Beweiſe verhärte.

Das Weſentliche meiner Deutung beruhet auf der Trennung, welche ich in den Worten des Nepos: obnixo genu scuto, annehmen zu dürfen meinte. Wie ſehr iſt nicht ſchon über die Zweideutigkeit der lateiniſchen Sprache geklagt worden! Scuto kan̄ eben ſowohl zu obnixo gehören, als nicht gehören: das eine macht einen eben ſo guten Sin̄, als das andere; weder die Grammatik, noch die Sache, können für dieſes oder für jenes entſcheiden; alle hermeneutiſche Mittel, die uns die Stelle ſelbſt anbietet, ſind vergebens. Ich durfte alſo unter beiden Auslegungen wählen: und was Wunder, daß ich die wählte, durch welche ich zugleich eine andere Dunkelheit aufklären zu können glaubte?

Aber gleichwohl habe ich mich übereilt. Ich hätte vorher nachforſchen ſollen, ob Nepos der einzige Schriftſteller ſei, der dieſes Vorfalles gedenkt. Da es eine griechiſche Begebenheit iſt: ſo hätte mir einfallen ſollen, daß, wen̄ auch ein Grieche ſie erzählte, er ſchwerlich in ſeiner Sprache an dem nämlichen Orte die nämliche Zweideutigkeit haben werde, die uns bei dem lateiniſchen Scribenten verwirret. Und wen̄ ich dan̄ gefunden hätte, daß das, was Nepos durch: obnixo genu scuto, ſo ſchwankend andeutet, von einem durch: τας ασπιδας προς το γονυ κλινοντας, und von dem andern durch τας ασπιδας ες γονυ προερεισαμενȣς ausgedrükt werde: würde ich wegen des eigentlichen Sinnes jener lateiniſchen Worte wohl noch einen Augenblik ungewiß geblieben ſein? Unmöglich.

Nun findet ſich wirklich das eine bei dem Dio-

dor, [1]) und das andere bei dem Polyän. [2]) Beider Ausdruk ſtimt faſt wörtlich überein, und gehet dahin, uns die Schilde an, oder vor, oder auf dem Knie denken zu laſſen. Der andere Siñ, den ich dem Nepos leihen koñte, iſt in die Griechen nicht zu legen, und muß folglich der unrechte auch nothwendig bei dem Lateiner ſein.

Kurz; die Parallelſtellen des Diodor und Polyän entſcheiden alles, und entſcheiden alles allein; obgleich der göttingiſche Gelehrte ſie mehr unter ſeine Velites als Triarios zu ordnen ſcheinet. Sie nur hatte ich im Sinne, als ich ſagte: [3]) „daß „man mir gegen meine Deutung ganz etwas an„ders einwenden können, als damals noch geſche„hen ſei, und daß ich nur dieſe Einwendung er„warte, um ſodañ entweder das lezte Sigel auf „meine Muthmaßung zu druken, oder ſie gänzlich „zurükzunehmen.“

Ich nehme ſie gänzlich zurük: der borgheſiſche Fechter mag meinetwegen nur immer der borgheſiſche Fechter bleiben; Chabrias ſoll er mit meinem Willen nie werden.

In der künftigen Ausgabe des Laokoon fällt der ganze Abſchnitt, der ihn betrift, weg: ſo wie mehrere antiquariſche Auswüchſe, auf die ich ärgerlich bin, weil ſie mancher tiefgelehrte Kunſtrichter für das Hauptwerk des Buches gehalten hat. [4])

1) Diod. Sic. L. 15. c. 32. edit. Wessel. T. 2. p. 27.

2) Strat. L. 2. c. 1. 2.

3) Brief 13. S. 301.

4) (Leſſing ſelbſt gab den Laokoon nicht zum zweitenmal heraus; daher deñ alles wie zuvor darin ſtehen geblieben iſt.)

Neun und dreiſſigſter Brief.

Meinen Sie, daß es gleichwohl Schade um meinen Chabrias ſei? Daß ich ihn doch wohl noch hätte retten können? — Und wie? Hätte ich etwa ſagen ſollen, daß Diodor und Polyän ſpätere Schriftſteller wären, als Nepos? Daß Nepos nicht ſie, wohl aber ſie ihn könten vor Augen gehabt haben? Daß auch ſie von der Zweideutigkeit des lateiniſchen Ausdrukes verführt worden? Ei nun ja, das wäre wahrſcheinlich genug!

Doch ich merke Ihre Spötterei. Die Henne ward über ihr Ei ſo laut; und es war noch dazu ein Windei!

Freilich! Indeß, weñ Sie denken, daß ich mich meines Einfalls zu ſchämen habe, weil ich ihn ſelbſt zurüknehmen müßen; ſo denken Sie es wenigſtens nicht mit mir. — In dem antiquariſchen Studio iſt es öfters mehr Ehre, das Wahrſcheinliche gefunden zu haben, als das Wahre. Bei Ausbildung des erſtern war unſre ganze Seele geſchäftig; bei Erkennung des andern kam uns vielleicht nur ein glüklicher Zufall zu Statten. Noch jezt bilde ich mir mehr darauf ein, daß ich in den Worten des Nepos mehr, als darin iſt, geſehen; als daß ich endlich beim Diodor und Polyän gefunden habe, was ein jeder da finden muß, der es zu ſuchen weiß.

Was wollen Sie auch? Hat meine Muthmaßung nicht wenigſtens eine nähere Diſcuſſion veranlaßt, und zu verdienen geſchienen? Und ob ich ſchon der ſtreitigen Statue aus der Stelle des Nepos kein Licht verſchaffen können: wie? weñ we-

nigſtens dieſe Stelle ſelbſt ein gröſſeres Licht durch jenen unglüklichen Verſuch gewönne?

Ich will zeigen, daß ſie deſſen ſehr bedarf. — So viel ich noch Ausleger und Überſezer des Nepos nachſehen können, alle ohne Ausnahme haben ſie die Stellung des Chabrias als knieend vorgeſtellt. So muß ſie auch der göttingiſche Gelehrte gedacht haben, weil er ſie in dem Miles Veles zu Florenz zu finden glaubte, der auf dem rükwärts geſtrekten linken Knie liegt, und das rechte Schienbein vorſezt. So muß ſie nicht weniger Herr Profeſſor Saxe annehmen, der eine Ähnlichkeit von ihr, auf einem geſchnittenen Steine, ebenfalls zu Florenz, in der Figur des verwundeten Achilles zu ſehen meinet, welche, das linke Schienbein vorſezend, auf dem rechten Knie liegt, und ſich den Pfeil nächſt dem Knöchel dieſes Fuſſes herauszieht. Kurz, ſie müßen alle geglaubt haben, daß das eine Knie nicht gegen den Schild geſtem̃t ſein können, ohne daß das andere zur Erde gelegen.

Aber haben ſie hierin wohl Recht? — Wo iſt ein Wort beim Nepos, das auch nur einen Argwohn von dieſer knieenden Lage machen kön̄te? wo bei dem Diodor? wo bei dem Polyän? Bei allen dreien befiehlt Chabrias ſeinen Soldaten weiter nichts, als 1. geſchloſſen in ihren Gliedern zu bleiben — loco vetuit cedere, — *τῃ ταξει μενοντας — μη προδραμειν, αλλα μενειν ἡσυχει*; 2. die Spieße gerade vorzuhalten — projecta hasta, *εν ορθῳ τῳ δορατι μενειν — τα δορατα ορθα προτειναμενȣς*; 3. Die Schilde gegen das Knie zu ſenken, oder an das Knie zu ſchlieſſen — obnixo genu scuto — *τας ασπιδας προς το γονυ προερεισαμενȣς*. Da iſt nichts vom Niederfallen; da iſt nichts, was das Niederfallen im geringſten erfordern kön̄te! — Man erwäge ferner, wie ungeſchikt ſogar die knieende Lage zu der Wirkung

geweſen wäre, die ſich Chabrias verſprach. Kañ
der Körper im Knieen wohl ſeine ganzen Kräfte
anſtrengen? kañ er den Spieß ſo gerade, ſo
mächtig vorhalten, als im Stehen? Das ορθα
δορατα will, daß die Spieße horizontal geſenkt wor=
den. Sie ſollten dem Feinde gerade wider die
Bruſt gehen; und im Knieen würden ſie ihm ge=
rade gegen die Beine gegangen ſein. Noch weni=
ger würde ſich das Knieen zu einem Umſtande ſchi=
ken, der dem Diodor bei Beſchreibung dieſer Evo=
lution eigen iſt. Er ſagt, Chabrias habe ſeinen
Soldaten befohlen: δεχεσθαι τȣς πολεμιȣς καταπε-
φρονηκοτως, die Feinde ganz verächtlich zu empfan=
gen; und der Feind habe ſich wirklich durch dieſe
καταφρονησιν abſchreken laſſen. Die knieende Lage
aber hat von dieſem Verächtlichen wohl wenig oder
nichts; ſie verräth gerade mehr furchtſames, als
verächtliches; man ſieht ſeinen Gegner darin ſchon
halb zu ſeinen Füßen.

Man wende mir nicht ein, daß noch jezt das
erſte Glied des Fußvolks den Angrif der Reiterei
auf dem Knie empfängt. Dieſer Fall iſt ganz
etwas anders. Das erſte Glied befindet ſich bei
Ertheilung der leztern Salve ſchon in dieſer Lage;
der Feind iſt ihm ſchon zu nahe, ſich erſt wieder auf=
zurichten. Zudem iſt wirklich die ſchiefe Richtung
des aufgepflanzten und mit der Kolbe des Ge=
wehrs gegen die Erde geſteiften Bajonets dem an=
ſprengenden Pferde gefährlicher; es ſpießt ſich von
obenherein tiefer. Weñ aber Fußvolk Fußvolk
mit geſenktem Bajonette auf ſich anrüken ſiehet,
bleibt das erſte Glied gewiß nicht auf den Knieen,
ſondern richtet ſich auf, und empfängt ſeinen Feind
ſtehend.

Eben das thaten die Triarii bei den Römern.
So lange die vordern Treffen ſtritten und ſtan=

den, lagen ſie auf ihrem rechten Knie, das linke Bein vor, ihre Spieße neben ſich in die Erde geſteckt, und dekten ſich mit ihren Schilden, ne stantes, wie Vegetius ſagt, venientibus telis vulnerarentur. Allein ſie blieben nicht auf den Knieen, weñ die vordern Treffen geworfen waren, und der Streit nunmehr an ſie kam; ſondern ſodañ richteten ſie ſich auf, consurgebant, und gingen dem Feinde mit gefällten Spießen entgegen. Nicht alſo ihre subsessio intra scuta, nicht ihre Bergung hinter dem Schilde auf dem Knie, in der ſie noch keinen Feind vor ſich hatten, und ſich blos gegen das Geſchoß aus der Ferne, ſo wie es über die vordern Treffen flog, dekten: nicht die, ſondern ihre aufgerichtete acies ſelbſt, quae hastis velut vallo septa inhorrebat, kañ mit dem Stande der Soldaten des Chabrias verglichen werden. Nur daß dieſe den Feind blos feſten Fußes erwarten, und ihm nicht entgegenrükten, um den Vortheil der Anhöhe nicht zu verlieren.

Das iſt unwiderſprechlich, ſollte ich meinen; und ich habe ſonach die Stelle des Nepos, da ich einen ſtehenden Krieger darin erkañte, doch immer noch richtiger eingeſehen, als alle die, welche ſich einen knieenden einfallen laſſen. Ja es iſt ſo wenig wahr, daß Herrn Satzens verwundeter Achilles, in Betracht ſeiner Stellung, mit dem Chabrias könne verglichen werden; oder daß der Miles Veles, wie ihn Gori genañt hat, eher noch Chabrias ſein könne, als der borgheſiſche Fechter, wie der göttingiſche Gelehrte will: daß vielmehr an jene beiden auch gar nicht einmal zu denken iſt, weñ man unter den alten Kunſtwerken eine Ähnlichkeit mit jener Stellung des Chabrias aufſuchen will. Sie knieen; und die Statue des Chabrias kañ ſchlechterdings nicht gekniet haben.

Was ließe ſich gegen den Miles Veles nicht noch beſonders erinnern! Er hat im geringſten nicht das Anſehen eines Kriegers, welcher ſeinen Feind erwartet hat; deñ er liegt auf dem linken Knie, und der nämliche Arm mit dem Schilde weicht zurük. Köñte man auch ſchon annehmen, daß des Chabrias Soldaten den Schild auf die Erde angeſezt, ein Knie gebogen und daran geſtem̃t, und auf dieſe Weiſe ihre Kraft verdopelt hätten: ſo müßte doch dieſes eine gebogene Knie das linke geweſen ſein, das rechte hätte es unmöglich ſein können; von dem Miles Veles aber liegt das linke zur Erde. Auch iſt der rechte Arm deſſelben gar nicht ſo, wie er ſein müßte, weñ er mit demſelben irgend ein Gewehr gegen den anrükenden Feind halten ſollte. Nicht zu gedenken, daß die Figur bekleidet, und die Arbeit römiſch iſt, ob ſie gleich keinen Römer vorſtellet, und noch weniger einen Griechen vorſtellen kañ. Ich habe das Muſeum Florentinum nicht vor mir, um mich in einen umſtändlichen Beweis hierüber einlaſſen zu können. Aber des Schildes erinnere ich mich deutlich, den dieſer vermeinte Miles Veles trägt. Er hat Falten; welches zu erkennen gibt, daß es ein Schild von bloßem Leder war; kein hölzernes mit Leder überzogen. Dergleichen δερματινοι θυρεοι aber waren den Karthaginenſern und andern afrikaniſchen Völkern eigentümlich. [1])

Doch was halte ich mich bei einem Werke auf, das mich ſo wenig angeht? Mein Gegner ſelbſt geſteht, „daß ſich die Stellung des Chabrias viel„leicht eben ſo gut, und noch beſſer, im Stehen „denken laſſe, ſo daß der Soldat das Knie an

1) V. Lipsius de Milit. Rom. L. 3. Dial. 1. p. m. 103.

„den Schild anſchließt, um dem andringenden „Feinde mit Nachdruk zu widerſtehn.“ Und was iſt das anders, als ſeine Vermuthung, daß jene knieende Figur Chabrias ſei, mehr als um die Hälfte zurüknehmen? Ich ſchmeichle mir, wen̄ er meine Gründe in Erwägung ziehen will, daß er ſie auch wohl ganz zurüknim̄t, und ſich überzeugt erkennet, daß die Stellung des Chabrias ſich nicht blos auch oder beſſer im Stehen denken laſſe, ſondern daß ſie durchaus nicht anders gedacht werden könne, als im Stehen.

Nun aber, dieſe ſtehende Stellung als ausgemacht betrachtet: wie müßen wir uns die Haltung des Schildes ſelbſt vorſtellen, um das obnixum genu des Nepos, das κλινειν προς το γονυ des Diodorus, und das ες γονυ προερειδεσθαι des Polyänus davon ſagen zu können?

Ich denke ſo! — Sie wiſſen, ohne es erſt von Herrn Klotz aus geſchnittenen Steinen gelernt zu haben, [1]) daß es an den Schilden der Alten innerhalb zwei Riemen gab, die zur Befeſtigung und Regierung des Schildes dienten. Durch den obern ward der Arm bis an das Gelenk geſtekt, und in den unterſten grif die Hand. Herr Klotz nen̄t, ſo wie er überhaupt ſtark iſt, ſich von allen Dingen auf das eigentlichſte und beſtim̄teſte auszudrüken, beide dieſe Riemen Handhaben, und ſagt, daß die Soldaten den Arm durch beide geſtekt. [2]) Die Griechen haben ein dopeltes Wort für dieſe Riemen, οχανον und πορπαξ; und ich

1) S. 103.

2) „Linguet hätte die Steine betrachten ſollen, an wel„chen man den dopelten Riemen am Schilde deutlich „ſieht, durch den die Soldaten den Arm ſtekten. „Auf andern iſt nur eine dergleichen Handhabe zu „ſehen.“ l. c.

meine, daß οχανον eigentlich den obern Riemen, den Armriemen, (weñ man ſich dieſes Wort dafür gefallen laſſen will,) πορπαξ aber den untern Riemen bedeutet, der allein die Handhabe heiſſen kañ. 1) An dem οχανῳ blieb der Schild beſtän-

1) Lipſius (Anal. ad Milit. p. m. 17.) hat ſich von dieſem Unterſchiede nichts einfallen laſſen, und οχανον und πορπαξ für völlig gleichbedeutende Wörter genommen. Daß ſie dieſes aber nicht geweſen, zeigt ſelbſt die Stelle beim Suidas, oder dem Scholiaſten des Ariſtophanes, in der es ungewiß gelaſſen wird, ob πορπαξ den Armriemen oder die Handhabe bedeute. Πορπαξ κατα μεν τινας ὁ αναφορευς της ασπιδος. ὡς δε τινες, το διηκον μεσον της ασπιδος σιδηρον, ᾧ κρατει την ασπιδα ὁ ϛρατιωτης. Ich ſage alſo auch nicht, daß οχανον und πορπαξ nie verwechſelt worden, und daß es keine Fälle gegeben, wo man unter dem einen auch das andere verſtanden: ſondern ich rede blos von der eigentümlichen Bedeutung eines jeden dieſer Wörter, weñ ſie ſo ſtehen, daß nur einer von beiden Tragriemen gemeinet ſein kañ. Alsdañ, ſage ich, heiſſet οχανον der Armriemen, welches mich die Stelle des Herodotus lehret, wo er ſagt, daß die οχανα der Schilde von den Kariern erfunden worden, da man ſie vorher blos mit Riemen um den Hals gehangen, und ſo die linke Seite damit geſchüzt habe. Deñ πορπακες, Handhaben, mußten an den Schilden nothwendig auch damals ſchon ſein, um ſie von dem Leibe abzuhalten und nach Befinden zu lenken. Die Karier erfanden blos, daß es beſſer ſei, die Schilde an dem Arme ſelbſt zu befeſtigen, als um den Hals zu tragen. Οχανον und πορπαξ mußten in der Weite des Ellebogens bis zur geballten Hand aus einander ſtehen. Daher ſaß jener mehr gegen den obern Rand des Schildes, und dieſer gegen die Mitte deſſelben, damit ein großer Theil über die Hand hinaus reichte, und ſich die Dekung deſto weiter erſtrekte. Jener war ein wirklicher Riemen, mit einem kleinen Polſter an dem Orte, wo der Arm an dem Schilde anlag; dieſer aber war öfters von Eiſen, und ging durch das Schild durch.

dig feſt: den πορπαξ aber koñte der Soldat fahren laſſen, und ließ ihn fahren, ſo oft er die linke Hand nöthiger brauchte. Dieſes ſcheint Lipſius nicht erwogen zu haben, weñ er aus dem größern Schilde, welches die Triarii geführet, ſchließen will, daß ihre Spieße nicht allzu lang koñten geweſen ſein, weil ſie dieſelben nur mit einer Hand führen müßen. 1) Sie koñten die andere Hand dazu nehmen, und nahmen ſie wirklich dazu, weñ ſie die Spieße mit größerer Macht vorhalten, oder irgend einen kräftigern Stoß damit führen wollten.

Und nun überlegen Sie, weñ der Soldat die Handhabe des Schildes fahren ließ, um mit der Linken zugleich den Spieß zu faſſen, und der Schild blos an dem Armriemen hangen blieb: in welche Lage der Schild nothwendig fallen mußte? Da der Armriemen mehr gegen den obern Theil befeſtiget war: ſo koñte der übrige Theil nicht

Dem πορπαξ entſpricht das lateiniſche ansa und Lipſius (l. c.) hat Unrecht, weñ er bei Gelegenheit einer Stelle des Ammianus ſagt: unam ansam nominat; atqui duae plerumque fuere in scuto grandiore. Deñ dieſe Stelle ſelbſt zeigt, daß nur die Handhabe, und nicht der Armriemen, ansa geheiſſen. — Weñ man auf alten Denkmälern Schilde blos mit einem Tragriemen, das iſt, blos mit dem Armriemen, ohne Handhabe findet: ſo können es dem Feinde abgenommene und geweihete Schilde ſein, die nicht anders als mit abgebrochenen Handhaben in den Tempeln aufgehangen wurden, damit ſich ihrer niemand in der Geſchwindigkeit bedienen könne.

1) De M. R. L. 3. dial. 6. p. m. 135. Ne tamen erres, hastae istae non nimis longae, nec ut Macedonum sarissae. Qui potuissent? scutum majus sinistra Triarii gerebant; nec videntur nisi una manu commode tractasse istas hastas.

anders als herabſinken, gegen den vorgeſezten linken Fuß herabſinken, und, weñ der Schild lang genug war, das Knie deſſelben bedeken. Das Knie koñte ſich ſodañ an den Schild ſtemmen: und kurz, es erfolgte der völlige Stand, den Chabrias ſeinen Soldaten zu nehmen befahl. Er befahl ihnen, in ihren Gliedern ſtehen zu blei-haben; die Handhabe des Schildes fahren zu laſſen, wodurch die Schilde auf das Knie herab ſanken, τας ασπιδας προς το γονυ κλινοντας; zugleich mit der Linken den Spieß zu ergreifen, und ſo, εν ορθω τω δορατι μενειν, mit gefällten Spießen den Feind zu erwarten. Das iſt die ungezwungenſte Umſchreibung der Worte des Diodor, und kañ es eben ſowohl von den Worten des Nepos und des Polyänus ſein.

Wollten Sie zweifeln, ob die Alten wirklich ihr Schild blos an dem Armriemen hangen laſſen, um die linke Hand mit zu Führung des Spießes zu brauchen: ſo werfen Sie einen Blik auf einen Stein beim Natter.[1]) Er iſt, als ob ich ihn zum Behuf meiner Meinung ausdrüklich hätte ſchneiden laſſen. Betrachten Sie: hier hängt offenbar das Schild des ſtehenden Soldaten, der ſeinen verwundeten Gefährten vertheidigt, an dem bloßen Armriemen, und hängt ſo tief herab, daß es völlig das vorgeſezte Knie deken köñte, weñ der Spieß nicht ſo hoch, ſondern mehr geradeaus geführet würde. Wundern Sie ſich aber nicht, daß das Schild innerhalb des Armes hängt; der Künſtler wollte ſich die Ausführung des linken Armes erſparen, und verſtekte ihn hinter dem Schilde, da er eigentlich vor ihm liegen ſollte. Vielleicht erlaubte es auch der Stein nicht, in

1) Tafel 9.

den Schild oben tiefer hineinzugehen, und ſo den Arm herauszuhohlen, als unten der Kopf des liegenden Kriegers herausgehohlet iſt. Dergleichen Unrichtigkeiten finden ſich auf alten geſchnittenen Steinen die Menge, und müßen, der Billigkeit nach, als Mängel betrachtet werden, zu welchen die Beſchaffenheit des Steines den Künſtler gezwungen hat.

Vierzigſter Brief.

Und nun wieder zu Herrn Klotz! Es wäre unartig, weñ wir ihm mitten aus dem Collegio wegbleiben wollten. Er lehret uns zwar wenig; aber dem ungeachtet können wir viel bei ihm lernen. Wir dürfen nur an allem zweifeln, was er ſagt, und uns erkundigen.

Wo blieben wir? — Bei der Art, wie die alten Steinſchneider in ihrer Kunſt verfuhren, von der Plinius wenig oder gar nichts gewußt haben ſoll. Daß Herr Klotz nichts davon weiß, haben wir geſehen. Doch will er noch „zwei Anmerkun„gen beifügen, die beide das Mechaniſche der „Kunſt betreffen.“

Die erſte dieſer Anmerkungen geht auf die Form der Steine. „Die alten Künſtler, ſagt Herr Klotz, „pflegten gern ihre Steine hoch und ſchildförmig „zu ſchleifen.“ — Einen Augenblik Geduld! Die alten Künſtler? Sie ſelbſt? Das heißt, ihnen auch ſehr viel zumuthen. So weit, ſollte ich meinen, hätten ſich die alten Künſtler die Steine wohl können in die Hand arbeiten laſſen. Es ſind ja jezt drei ganz verſchiedene Leute, die ſich in die Verarbeitung der Edelſteine getheilt haben: der Steinſchleifer, le lapidaire; der Steinſchneider, le graveur en pierres fines; und der Juwelier, le jouaillier, oder le metteur en oeuvre.

Warum ſollte das nicht auch bei den Alten geweſen ſein? Und es iſt allerdings geweſen. Sie hatten ihre politores, ſie hatten ihre scalptores, ſie hatten ihre compositores gemmarum.

Politores gemmarum hießen die Steinſchleifer; deñ polire heißt nicht blos, was wir im engen Verſtande poliren nennen, welches man genauer durch laevigare ausdrükt; ſondern es heißt auch zuſchleifen. So ſagt Plinius: Berylli omnes poliuntur sexangula figura: „ſie werden alle ſechsekig geſchliffen.“ Und nicht das Schleifen aus dem Groben, und das Poliren, glaube ich, war dieſer Leute Sache. Sie verſtanden ſich, ohne Zweifel, auf alle und jede εργασια προς το λαμπρον, auf alle und jede Hülfsmittel und Kunſtgriffe, die Steine reiner, klarer und glänzender zu machen. Natter bemerkte, daß die alten Carneole und Onyche, auch weñ die Arbeit darauf noch ſo ſchlecht ſei, dennoch ſehr feine und lautere Steine wären: er ſchloß alſo, daß einige alte Künſtler wohl das Geheimniß dürften gehabt haben, ſie zu reinigen und ihrem Glanze nachzuhelfen, indem man jezt unter tauſenden kaum einen finde, der das nämliche Feuer habe. Es ſtreiten, ſagt er, für dieſe Muthmaßung noch andere ſtärkere und überzeugendere Gründe, die ich dem neugierigen Leſer indeß zu errathen überlaſſe, bis ich ſie ihm bei einer andern Gelegenheit ſelbſt mittheilen kañ. 1) Natter hat ſehr richtig gemuthmaßt: weñ es anders bloße Muthmaßung bei ihm war, was Plinius mit ausdrüklichen Zeugniſſen beſtätigt, der

1) Zum Schluſſe ſeiner Vorrede: Je suis dans l'opinion, que quelques graveurs anciens possedoient le secret de rafiner ou de clarifier les cornalines et les onyx, vû la quantité prodigieuse de cornalines fines et mal gravées que les anciens nous ont transmises; tandis qu'à present à peine en trouve-t on une entre mille qui ait le même feu. Il y a encore d'autres raisons plus fortes et plus convaincantes en faveur de cette conjecture; mais je laisse aux curieux à les deviner, en attendant que je trouve une autre occasion de les leur communiquer.

uns ſo gar eins von den Mitteln aufbehalten hat, deſſen ſich die Steinſchleifer zu dieſer Abſicht bedienten. Omnes gemmae, ſagt er, [1]) mellis decoctu nitescunt, praecipue Corsici: in omni alio usu acrimoniam abhorrentes. Eine bloße Reinigung der äuſſern Fläche kañ nicht gemeinet ſein; dieſer decoctus mellis Corsici mußte tiefer dringen und durch die ganze Maſſe des Steines wirken. Die Schärfe des corſiſchen Honigs, die ihn hierzu vornehmlich geſchikt machte, obgleich ſonſt die Edelſteine ſcharfe Säfte nicht wohl vertragen können, ſchreibt Plinius an einem andern Orte [2]) der Blüthe des Buxbaumes zu, welcher in Corſica ſehr häufig wachſe. Ich merke dieſes an, um, in Ermangelung des corſiſchen Honigs, unſern gemeinen Honig mit zerquetſchten Buxbaumblättern oder Blüthen abzureiben, falls man einen Verſuch damit machen wollte, für deſſen Erfolg ich jedoch nicht ſtehen mag.

Aus den Händen dieſer politorum gemmarum empfingen alſo die scalptores die Steine, an welchen ſie ihre Kunſt zeigen wollten. Sie von ihnen ſelbſt zuſchleifen laſſen, heißt den Bildhauer in die Kluft ſchiken, daß er den Marmorblok, den er beleben will, auch ſelbſt brechen ſoll.

Die compositores gemmarum waren die, welche die geſchliffenen oder geſchnittenen Steine faßten, und ſo, wie ſie ſich nach ihren Farben am beſten zuſammenſchikten, ordneten. Deñ da die Alten einen ganzen Schmuk von lauter Steinen einer und ebenderſelben Farbe vielleicht nicht liebten, im Grunde auch ſo leicht nicht zuſammenbringen koñten, als es uns bei der ungleich größern Menge von Steinen jeder Art möglich iſt: ſo kam

1) L. 36. sect. 74. 2) L. 16. sect. 18.

ſehr viel darauf an, die Steine von verſchiedenen Farben ſo zu verbinden, daß keiner den andern ſchändete, und ſie alle zuſammen eine gute Wirkung auf das Auge machten. Dieſer compositorum gedenkt Plinius, wo er von dem Opale redet: 1) Opali smaragdis tantum cedentes. India sola horum est mater; atque ideo eis pretiosissimam gloriam *compositores gemmarum* et maxime inenarrabilem difficultatem dederunt. So hieß es, wie ich glaube, in allen gedrukten Ausgaben des Plinius, bis auf den Harduin, der, ich weiß nicht, welche Dunkelheit in den Worten des Plinius fand, und die lezte Periode, aus ſeinen Manuſcripten, folgendergeſtalt zu leſen befahl: atque in pretiosissimarum gemmarum gloria compositi maxime inenarrabilem difficultatem dederunt. Das iſt, wie er es in einer Note ſelbſt erklärt, weil er ohne Zweifel voraus-ſah, daß dieſe Leſart hinwiderum andern nicht ſehr deutlich ſein dürfte: et cum pretiosissimis gemmis comparati maxime inenarrabilem dedere difficultatem, num gemmis aliis, quarum similitudinem referunt, potiores eos haberi oporteret. Es iſt wahr, nun verſteh' ich es recht wohl, was Harduin will: aber eine ſolche unausſprechliche Schwierigkeit kömt mir doch auch ſehr ſeltſam vor. Eine unausſprechliche Schwierigkeit, einem Dinge einen Werth zu ſezen, was keinen beſtimten Werth haben kan! Es kam ja lediglich auf den Geſchmak des Liebhabers an. Meinetwegen mag alſo Harduins Verbeſſerung gefallen, wem ſie will; ich bleibe bei der alten Leſart, die doch wohl auch Manuſcripte muß für ſich gehabt haben, und auf alle Weiſe dem Zuſammenhange gemäßer und des Plinius würdiger iſt. Nur weil Harduin, wie es

1) L. 37. c. 6.

ſcheint, nicht wußte, welche Idee er ſich eigentlich von den hier erwähnten Künſtlern machen ſollte, kam ihm die ganze Stelle dunkel vor. Er bildete ſich vielleicht ein, daß compositores gemmarum ſo viel als mangones, adulteratores gemmarum ſein ſollten: und ſie waren das, was ich geſagt habe. Sie faßten und ſezten; und bei dieſer Arbeit erfuhren ſie deñ, daß der Opal, dem pretiosissima gloria als eines ſeltenen Steines zukomme, der nur in Indien gefunden werde, zugleich inenarrabilem difficultatem habe; nämlich in Anſehung ſeiner Verbindung mit andern Steinen. Deñ da der Opal keine beſtiḿte Farbe hat, ſondern mehr als eine zeiget, ſo wie man ihn wendet, und die Lichtſtralen ſich durch ihn brechen: ſo muß ihm ſein Plaz bei andern farbigen Steinen ſehr ſchwer anzuweiſen ſein, die ſich unmöglich nach allen ſeinen Veränderungen einmal ſo gut wie das andere zu ihm ſchiken können. — In Abſicht der Fertigkeit und des guten Geſchmaks in Verbindung der verträglichſten Farben, vergleicht Paſchalius [1]) die compositores gemmarum ſehr richtig mit den Winderinen der Blumenkränze, (ςεφανοπλοκοις,) dergleichen Glycera war, mit welcher Pauſias wetteiferte.

1) Coronarum L. 2. c. 12.

Ein und vierzigſter Brief.

Alſo ſchliffen ſie eben nicht gern, die alten Künſtler, ihre Steine hoch und ſchildförmig: ſondern ſie bedienten ſich nur gern ſo geſchliffener Steine. Und warum? Das will uns nun Herr Klotz lehren.

„Hierdurch, ſagt er, befreieten ſie ſich von „dem Zwange, den ihnen der enge Raum des „Steines anlegte: und ſie koñten die äuſſern und „vom Leibe abſtehenden Theile der Arme und Bei„ne ohne Verkürzung geſchikt herausbringen. Die „alten Steinſchneider liebten die Verkürzungen nicht, „und nur die unvermeidliche Nothwendigkeit muß„te ſie antreiben, ſie zu bilden. Man hat aber „doch Beiſpiele.“

Ich bitte Sie, mein Freund, leſen ſie das noch einmal; — und noch einmal. Deñ nur einmal, ſo obenhin geleſen, klingt es wirklich, als ob es etwas wäre. Und es iſt nichts: nichts als Worte ohne Siñ!

Allerdings iſt es wahr, daß der Raum einer convexen Fläche gröſſer iſt, als der Raum einer ganz ebenen, in der nämlichen Peripherie eingeſchloſſen. Aber wie dieſer gröſſere Raum dem Steinſchneider könne zu Statten kommen, das iſt über meinen Begrif; deñ das Relief der Figur, welche er einſchneidet, wird ja nicht concav, ſondern es muß ſo gleich oder ſo ungleich erhaben ſein, als es die Form dieſer Figur erfordert. Blos in der glatten area des Steines erkennet man noch ſeine Convexität. Der Künſtler kañ alſo ſchlechterdings weder gröſſere noch mehrere Gegen-

ſtände auf eine ſchildförmige Fläche bringen, als ſich auch auf eine ganz platte von gleicher Auſſenlinie bringen laſſen. Ganz anders iſt es, wen̄ man auf eine ſolche ſchildförmige oder ſphäriſche Fläche zeichnet oder malet: auf der Fläche eines Hemiſphärii z. E. laſſen ſich freilich mehrere Objecte, oder die nämlichen Objecte größer zeichnen, als auf einen ebenen Cirkel von gleichem Diameter gehen würden. Das macht, wir können das Hemiſphärium wenden, oder uns um daſſelbe herumbewegen, und in Gedanken jedes einzelne Stük deſſelben applaniren. Sollte aber dieſes Hemiſphärium aus dem Punkte ſeiner höchſten Erhöhung oder Vertiefung auf einmal überſehen werden, wie eine geſchnittene Gemme: ſo würde für den Maler auch nicht mehr Raum darauf ſein, als auf dem platten Cirkel von gleicher Peripherie. Ja, in dieſem Falle wäre es ſo wenig wahr, daß ihm das Sphäriſche ſeiner Fläche dienlich wäre, die Glieder oder Theile ſeines Objects in ihren wahren völligen Maſſen zu zeichnen, daß vielmehr gerade keines ſo gezeichnet werden kön̄te, und er überall Verkürzungen oder Verlängerungen anbringen müßte, wen̄ er das Auge glauben machen wollte, anſtatt eines ſphäriſchen Körpers, eine bloße cirkelrunde Fläche bemalt zu ſehen.

Das aber ſind bekan̄te Dinge! Können ſie aber wohl Herrn Kloz bekan̄t ſein, wen̄ er uns weiß machen will, „daß ſich die alten Künſtler „durch das Schildförmige von dem Zwange be„freiet, den ihnen der enge Raum des Steines „anlegte, und daß ſie das Räumlichere der ſchild„förmigen Fläche dazu genuzt, um die, vom Lei„be abſtehenden Theile der Arme und Beine oh„ne Verkürzung herauszubringen?“ Auch dieſe

Theile müßen im Abdruke ſo heraustreten, als ob ſie gänzlich aus dem Vollen gearbeitet wären; und ſie würden ſehr krüpelig erſcheinen, weñ man ihnen im geringſten anmerkte, daß ſie ſich auf einer concaven Fläche herumzögen. Die Verkürzungen, die ſich der Steinſchneider auf der ſchildförmigen Fläche zu erſparen weiß, kañ er ſich eben ſowohl auf der platten erſparen; der Unterſchied des Raumes zwiſchen dieſer platten und dieſer ſchildförmigen Fläche von gleicher Peripherie kañ ihm nichts dazu helfen.

Herr Kloz fährt fort: „Jene ſchildförmig ge„ſchliffenen Steine waren zur Abwechſelung in dem „mehr oder weniger Erhabenen bequem. Wir ha„ben vortrefliche Steine von dieſer Art, die wir „nicht genug bewundern können.“

Das ſoll doch wohl ein zweiter Nuzen ſein, den Herr Kloz den geſchnittenen Steinen beilegt? Als dieſer hätte es die Deutlichkeit erfordert, ihn mit dem Vorhergehenden durch ein Auch zu verbinden. Doch was Deutlichkeit? Die wollte ich ihm gern erlaſſen, weñ deñ nur Wahrheit zum Grunde läge, die es der Mühe lohnte, aus ſeiner verworrenen Schreibart herauszufinden.

Alſo fand der alte Künſtler auf dem ſchildförmigen Steine nicht allein mehr Plaz, ſondern er war ihm auch „zur Abwechſelung in dem mehr oder „weniger Erhabenen bequem!“ Nur der ſchildförmige hierzu bequem! Das verſteh' ich nicht. Sind deñ die flachen Steine nicht auch dazu bequem? Zeigen deñ die Werke der neuern Künſtler, die in flache Steine arbeiten, keine Abwechſelung in dem mehr oder weniger Erhabnen? Oder ſoll bequem hier nur ſo viel heiſſen als bequemer? Aber wie deñ, warum deñ bequemer? —

O, laſſen Sie uns weiter gehen, mein Freund,

damit ich gelegentlich auf etwas komme, das erörtert zu werden verdient. Herr Klotz weiß nicht, was er will; ſeine Fehler, die nur ſeine Fehler ſind, ſind ſo armſelige Fehler, daß ſie auch nicht einmal Anlaß geben, etwas eigenes anzubringen. Um ſie in ihr Licht zu ſtellen, muß man faſt eben ſo trivial und langweilig werden, als er ſelbſt iſt.

Zwei und vierzigſter Brief.

Nicht wahr? Nun glauben Sie mich ertapt zu haben! Wie ungerecht ich doch bin; und zugleich wie unvorſichtig! Alles, was ich in meinem Vorigen an Herrn Klotz tadle, hat nicht Herr Klotz, ſondern Herr Lippert geſagt. Herr Klotz hat, nach dem Rechte, daß ihm als Commentator des Herrn Lipperts zuſtand, dieſen blos ausgeſchrieben.

Das hat er freilich. Aber gleichwohl iſt es falſch, daß ich in dem Ausſchreiber den Ausgeſchriebenen getadelt habe. Als Herr Klotz Lipperten plünderte, entwandte er nur lippert'ſche Worte und Redensarten; der Siñ darin war ihm zu ſchwer; den koñte er nicht mit fortbringen; den ließ er, wo er war.

Das ſoll ſich gleich zeigen. Laſſen Sie uns nur Herrn Lippert ſelbſt hören, wie er ſich über den Nuzen der ſchildförmigen Steine erklärt.

Die Hauptſtelle iſt in ſeinem Vorberichte, 1) wo er von dem gänzlichen Mangel der Perſpectiv auf alten Kunſtwerken redet, dabei aber des Vortheils erwähnt, wodurch in erhabener Arbeit das Auge noch einigermaßen betrogen, und jenem Mangel in etwas abgeholfen werde. Dieſer beſteht, wie bekañt, darin, daß die voranſtehenden Figuren ſtärker und erhabener, oder bei geſchnittenen Steinen tiefer herausgehohlet, die hintern aber flächer gearbeitet ſind, ſo wie ſie mehr oder weniger entfernt ſcheinen ſollen. Und nun fährt er fort: „Ein anderer Vortheil that bei geſchnittenen Steinen noch mehr; ſie nahmen einen hohen und „ſchildförmig geſchliffenen Stein, in welchen ſie

1) S. 19.

„auf oberzählte Art die Figuren einſchnitten; die „Fläche, welche nun im Abdruk hohl erſchien, „machte, daß die Nebenfiguren, wie von der Seite „oder herumgeſtellet und von der Hauptfigur ent= „fernt ausſahen, da dieſe, wie geſagt, ſtärker „ausgedrukt war.“

Die Anmerkung iſt richtig und fein. Da die Theile einer concaven Fläche wirklich in verſchiede= ner Entfernung von unſerm Auge liegen; da ſich wirklich nähere und tiefere Gründe darauf finden: ſo iſt es gar wohl möglich und begreiflich, daß die Natur der zu kurz fallenden Kunſt hier zu Statten kommen, und die Wirklichkeit an die Stelle der verfehlten Nachahmung treten kañ. Das iſt: es können und müßen Figuren, auch ohne nach den Regeln der Perſpectiv behandelt zu ſein, mehr oder weniger entfernt ſcheinen, — weñ ſie wirk= lich mehr oder weniger entfernt ſind. Da aber der Künſtler zu ſeiner Täuſchung nur den Schein, und nie die Wahrheit ſelbſt, brauchen ſoll; da die Ver= miſchung des Scheines und der Wahrheit auch einem ungelehrten Auge bald merklich wird, und es beleidigt; da das, was die eingemiſchte Wahr= heit leiſtet, noch weit von dem entfernt ſein kañ, was nach den Geſezen des Scheines geleiſtet werden ſollte: da ſogar das Wirkliche, welches in dem einen Falle der Nachahmung behülflich iſt, in an= dern Fällen ihr vielleicht gerade zuwider laufen wird: ſo iſt es wohl unſtreitig, daß dieſer ange= gegebene Vortheil der ſchildförmigen Steine nur ſehr zufällig, nur ſehr mißlich, nur ſehr gering ſein kañ. Herr Lippert geſteht es ſelbſt; deñ er ſezt hinzu: „Die Höhlung macht freilich einen „Eindruk im Auge von einer ziemlichen Weite des

1) S. 19.

„Raumes, wodurch beim erſten Anblik der Ver-
„ſtand betrogen wird. Er wird aber auch bei
„genauer Betrachtung, wegen der Möglichkeit und
„Wahrheit, gar bald in Zweifel geſezt, den man,
„ohne Begriffe von Kunſtregeln, nicht ſogleich
„heben wird; und von der Schönheit des Werks
„gereizt, vergißt man leicht, was mancher, auch
„als ein Unwiſſender, nur für ein Nebenwerk hält,
„weil er nicht nach der Wahrheit und nach der
„Kunſt zugleich urtheilet.“

Es iſt nicht zu läugnen, daß ſich Herr Lippert hier nicht ein wenig beſtim̃ter hätte ausdrüken können. Aber ſo verlegen man auch in dem Stile eines Künſtlers um die Wortfügung ſein mag: ſo leuchtet doch immer der Sin̄ hindurch: beſonders für den, der nur einigermaßen im Stande iſt, mit dem Künſtler zu denken, und zu beurtheilen, was der Künſtler ungefähr habe ſagen können, und was er nach den Grundſäzen ſeiner Kunſt ſchlechterdings nicht habe ſagen können.

Kurz, es iſt lediglich ein perſpectiviſcher Vortheil, lediglich ein Vortheil, durch den der Stein ein augenblikliches Blendwerk von Perſpectiv erhalten kan̄, ohne die geringſte Perſpectiv zu haben, den Herr Lippert der ſchildförmigen Fläche deſſelben beilegt. Und nun ſagen Sie mir, was Sie von dieſem Vortheile bei Herrn Kloz finden? Nicht eine Silbe. Aber wohl hat er dieſen Vortheil in einen andern umgeſchaffen, von dem ſich weder Lippert, noch ein Menſch in der Welt träumen laſſen: in den Vortheil der größern Räumlichkeit; in den Vortheil der Befreiung von dem Zwange, den der enge Raum des Steines dem Künſtler anlegt. Kan̄ man ſich etwas lächerlicheres und ſin̄loſeres denken?

Indeß begreife ich wohl, wie es mit dieſer poſ-

ſtlichen Verwandlung zugegangen. Deñ daß ſie vorſezlich ſein ſollte; daß Herr Kloz dem lippert'ſchen Nuzen, den er etwa für falſch erkannte, einen andern von ſeiner eigenen Bemerkung ſollte ſubſtituirt haben: das müßen Sie ſich auch gar nicht einfallen laſſen. Sein Fehler iſt nicht, daß er unrichtig, ſondern daß er ſchlechterdings gar nicht gedacht hat, als ſich lippert'ſche Worte in klozische Perioden fügen mußten.

Sehen Sie nur nach, wo Herr Lippert, in dem Werke ſelbſt, den bemerkten Vortheil der ſchildförmigen Fläche an einzeln Beiſpielen zeigen will! So ſagt er z. E. bei einem Jupiter Ammon auf einem Jaſpis: 1) „Der Stein iſt erhaben und „ſchildförmig geſchliffen. Dieſen Vortheil, die „Steine hoch und ſchildförmig zu ſchleifen, brauch„ten die Alten, wie ich ſchon im Vorbericht er„innert habe, um die Figuren in allen Theilen „flach zu ſchneiden und doch auch die vom Leibe abſte„henden Arme und Beine, ohne ſie zu verkür„zen, geſchikt herauszubringen." Nun leſen Sie noch einmal, was Herr Kloz hieraus gemacht hat: „Durch das Schildförmige befreiten ſich die alten „Künſtler von dem Zwange, den ihnen der enge „Raum des Steines anlegte; und ſie koñten die „äuſſern vom Leibe abſtehenden Theile der Arme „und Beine ohne Verkürzung geſchikt herausbrin„gen." Kañ man wörtlicher und doch zugleich ungetreuer abſchreiben? Herr Kloz behält ein jedes Wort, und ein jedes Wort ſagt bei ihm etwas anders, als es bei Herrn Lippert ſagt.

Herrn Lipperts Meinung iſt die: da auf einer ſchildförmigen Fläche gewiſſe Theile wirklich dem Auge näher, und andere weiter von ihm entfernt

1) Erſtes Tauſend, Nro. 6.

liegen; ſo kañ der Künſtler ſeine darauf zu ſchneidende Figur ſo ſtellen, daß gewiſſe Glieder derſelben uns näher oder weiter ſcheinen, ohne daß ſie darum viel tiefer oder viel flacher geſchnitten ſind, als andere. Die ganze Figur kañ gleich flach geſchnitten ſein, und dennoch kañ durch den Vortheil der ſchildförmigen Fläche dieſes Glied mehr vorzutreten, und ein anderes mehr zurükzuweichen ſcheinen. Nämlich was zurükweichen ſoll, bringt der Künſtler der Mitte der ſchildförmigen Fläche, als welche in dem Abdruke die größte Entfernung erhält, ſo nahe als möglich; und was vortreten ſoll, entfernt er von der Mitte, und bringt es auf die im Steine abfallenden, und im Abdruke aufſteigenden Theile der Fläche.

An einem Beiſpiele läßt ſich das am deutlichſten einſehen. Ich wähle eines aus dem Natter, wobei das Profil gezeichnet iſt: die Jägerin Diana, auf der ein und dreiſſigſten Tafel. — Wie glüklich kömt hier die concave Fläche der zurükweichenden linken, und der hervortretenden rechten Hand zu Statten! Die rechte Hand, durch die ſich die Figur oben an dem Spieße heben will, iſt mit ihrem Arme nur ſehr flach geſchnitten; gleichwohl tritt ſie noch über das Geſicht hinaus. Wie köñte dieſes aber möglich ſein, weñ ſich die Fläche ſelbſt, an der ſie ruhet, nicht hervorböge? Wie tief hätte der Künſtler arbeiten müßen, um ſie ſo aus einem platten Steine herauszuhohlen? Weit tiefer, als es der Umfang der Hand erlaubt, die nicht frei ſtehen kañ, und einen Träger (support) haben müßte. Was für einen Träger aber hätte er ihr geben können? Weñ er nicht auch hier eben den Fehler hätte begehen wollen, den er mit dem linken Knie begangen, (welches ſo weit vortritt, ohne daß der Raum

hinter der Beugung deſſelben weiter eine Stüze oder Füllung hat, als in dem Abdruke von dem Wachſe von ſelbſt zurükbleibt:) ſo hätte er ihr keinen andern geben können, als ihren eigenen Arm, wonach aber nothwendig der ganze Arm weit mehr hätte verwendet, und folglich verkürzt werden müßen.

Und dieſe Verkürzung iſt es, welche die ſchildförmige Fläche dem Künſtler erſparte. Sie erſparte ſie ihm aber nicht, weil ſie geräumlicher als die platte Fläche iſt, weil der völlige Arm auf ihr Raum hat, der auf der platten nicht Raum haben würde: deßwegen gar nicht; das iſt die ſchülerhafteſte Idee, die man haben kañ. Sondern ſie erſparte ſie ihm dadurch, daß ſie ihm die Wirkung des Vortretens gewähret, die er ſonſt nicht anders als vermittelſt einer gewaltſamen Verkürzung hätte erhalten können.

Das, und nur das, kañ Herr Lippert meinen, weñ er ſagt, „daß ſich auf einem ſchild„förmigen Steine die von dem Leibe abſtehenden „Arme und Beine, ohne ſie zu verkürzen, ohne ſie „merklich tiefer zu ſchneiden, geſchikt herausbringen „ließen.“ Ein Exempel mehr kañ nichts verderben. Betrachten Sie den Faun auf der zwei und zwanzigſten Tafel beim Natter. Beide Arme deſſelben ſind ohne alle Verkürzung; beſonders ſcheinet der rechte dadurch, daß er nicht gegen uns zu verkürzt iſt, ſo weit hinterwärts zu fallen, daß er in der Natur unmöglich ſo ſein köñte, ohne ganz aus dem Schulterknochen verrenkt zu ſein. Gleichwohl müßte ſowohl ſeine Hand, als die Hand des linken Armes, weñ der Stein merklich ſchildförmiger wäre, als er vielleicht ſein mag, vorzutreten ſcheinen, ohne deßwegen viel tiefer geſchnitten oder auf den verkürzten Arm geſtüzt zu ſein, blos

weil dieſe Hände in dem Abdruke auf der concaven Fläche unſerm Auge wirklich näher zu liegen kommen.

Auch Natter hatte dieſen optiſchen Vortheil der convexen Steine, vor Lippert, ſchon bemerkt. Leſen Sie nur nach, was er, bei der ſechzehnten Tafel, von den ſpizigen Ohren des Sirius, [1]) und bei der ſiebzehnten, von dem Schwanze des Löwen ſagt. [2]) Aber Natter war zu vorſichtig, dieſes ſehr zufälligen Vortheils wegen die convexen Steine überhaupt anzupreiſen. Deñ Herr Lippert mag auch noch ſo viel Beiſpiele anbringen, wo die Convexität der Fläche eine gute Wirkung hat: ſo wird er doch ſelbſt nicht in Abrede ſein, daß ſich nicht noch weit mehrere anführen laſſen, wo eben dieſe Convexität die Erſcheinungen gerade falſcher macht. Und geſteht er es nicht ſelbſt, daß auch in den Fällen, wo die Convexität der Täuſchung des Auges zuträglich iſt, dennoch „der „Verſtand bei genauer Betrachtung, wegen der Mög„lichkeit und Wahrheit, gar bald in Zweifel geſezt „werde?“

1) Cette convexité sert encore ici à relever davantage les extremités des oreilles, et à les rendre plus fines, de façon qu'elles paroissent s'avancer jusqu'à la hauteur des yeux.

2) La queuë du lion n'est pas profonde, mais il semble que son extrémité s'éleve presque perpendiculairement sa tête; ce qu'il auroit été impossible d'exprimer sur une pierre plate.

Drei und vierzigſter Brief.

Sollte nun das Büchelchen des Herrn Klotz ein Commentar über das lippert'ſche Werk ſein: was hätte der Commentator hier thun müßen?

Er hätte müßen erinnern, daß Herr Lippert aus dem Vortheile der convexen Steine ein wenig zu viel mache; daß ſie dieſes Vortheils wegen nicht überhaupt empfohlen zu werden verdienten; daß dieſe Convexität eben ſo oft nachtheilig ſein könne; und daß es lediglich auf die zu ſchneidende Figur ankomme, ob der Künſtler lieber einen platten oder einen convexen Stein zu wählen habe. Dieſe lezte Erinnerung hat auch ſchon Natter gegeben,[1]) dadurch den Vorzug der convexen Steine richtiger und genauer beſtim̃t, als man wohl ſagen möchte, daß es von Herrn Lippert geſchehen ſei.

Anſtatt deſſen aber, was hat er gethan, der trefliche Commentator? dieſer ſtolze Scribent, der ſich zutrauen durfte, ſowohl dem Gelehrten, der die Künſte ken̄t, als dem Künſtler, der die Literatur liebt, nüzlich zu werden;[2]) was hat er ge=

1) Meth. de gr. p. 45. Ce Mercure - ci n'auroit pas été propre à être gravé dans une pierre fort convexe, parceque le corps et le bras auroient été trop enfoncés, avant que l'on eût pû placer la tête sur la même ligne, et l'on auroit été obligé de faire la draperie plus forte ou differente, et par consequent le tout seroit devenu trop grossier et pesant. Il paroit par-la que c'est sur la figure que l'on se propose de graver, qui'l faut se régler pour choisir une surface ou plate ou convexe; et cela depend du genie de l'artiste.

2) S. 15.

than? Nicht genug, daß er eine Anmerkung, die nur auf wenige Steine paßt, indem ſich auf weit mehreren gerade das Gegentheil, und auf den allermeiſten weder dieſes noch jenes äuſſert; nicht genug, ſage ich, daß er eine ſolche Anmerkung noch allgemeiner ausdrükt, ſie noch wichtiger, von noch weiterem Belange macht, als ſie ſelbſt der Urheber ausgibt: er hat dieſe Anmerkung nicht einmal verſtanden. Und das habe ich doch wohl bewieſen!

Wahr iſt es, auch die Worte des Herrn Kloz, „daß ſich die alten Künſtler durch die ſchildförmige „Fläche von dem Zwange befreiet, den ihnen der „enge Raum des Steines anlegte,“ ſind gewiſſermaßen Worte des Herrn Lippert. Wenigſtens bis auf das enge. Aber eben dieſes einzige Wort, enge, welches Herr Kloz von dem Seinen hinzufügt, beweiſet auch unwiderſprechlich, wie weit er von dem wahren Sinne ſeines Autors entfernt geweſen, und wie ſehr er ſich überhaupt hüten müßte, da, wo er gute Leute ausſchreibt, das Allergeringſte von dem Seinen einzuflikon.

Herr Lippert kömt nämlich, in ſeinem Werke ſelbſt, verſchiedentlich auf den Vortheil der ſchildförmigen Steine. Beſonders erklärt er ſich, bei Nummer 139 des erſten Tauſend, faſt noch umſtändlicher darüber, als er es in der Vorrede gethan, indem er, auſſer dem dort angezeigten Nuzen, hier noch einen zweiten beibringt, den es Herrn Kloz gar nicht mitzunehmen beliebt hat. Ich will die ganze Stelle anführen, weil ich auch noch ſonſt eine Anmerkung darüber zu machen habe.

„Ich hätte, ſchreibt Herr Lippert, 1) ſchon „längſt etwas von den hohen Steinen ſagen ſol-

1) S. 59.

„len, die ſich zu unſerer heutigen Art zu ſigeln „nun nicht mehr ſchiken, da wir uns, anſtatt des „bei den Alten gewöhnlichen Wachſes, des Si„gellaks bedienen. Man kañ eine gedopelte Ur„ſache angeben, warum den Alten ein hoher und „ſchildförmig geſchliffener Stein gefiel. Erſtlich, „um die äuſſern Theile einer Figur, des flachen „Schnittes ungeachtet, dennoch ohne Verkürzung „der Arme und Beine, womit ſie ſich ohnedies „nicht gern abgaben, geſchikt herauszubringen, „ohne ſich wegen des Raums zwingen zu „dürfen, wie es wohl hätte geſchehen „müßen, weñ der Stein wäre glatt ge„ſchliffen geweſen. Die zweite Urſache koñte „dieſe ſein, weil, da das Wachs nicht ſo hart „als unſer Sigellak iſt, das Bild leicht würde „ſein gedrükt, und alſo verwiſcht worden; nach„dem es aber auf dieſe Art zu ſtehen kam, ſo „verhinderte der nunmehr durch den Abdruk ent„ſtandne hohe Rand, daß es nicht ſo leicht geſche„hen koñte, und dieſes ſieht man bei den beſten „und älteſten Steinen.“

Ich habe ſchon geſagt: weñ man einen Künſtler lieſet, der mit andern Werkzeugen umzugehen gewohnt iſt, als mit der Feder, ſo muß man mehr darauf ſehen, was er nach den Grundſäzen ſeiner Kunſt ſagen kañ, als was er zu ſagen ſcheinet. „Ohne ſich wegen des Raums zwingen zu „dürfen, wie es wohl hätte geſchehen „müßen, weñ der Stein wäre glatt ge„ſchliffen geweſen.“ — Ich wünſchte ſelbſt das Wort Raum aus dieſer Redensart weg. Doch, weñ der um die Eigentümlichkeit der Worte unbeſorgte Künſtler, [1]) bei dem Worte

[1]) Weñ er es weniger wäre, würde er in eben dieſer

Raum nicht eben einzig und allein an das Engere und Weitere gedacht; weñ er überhaupt die ganze äuſſere Conformation der Maſſe des Steines darunter verſtanden hat: ſo hat es mit dem Sinne noch immer ſeine gute Richtigkeit. Er will ſagen: auf einem ſchildförmigen Steine laſſen ſich die äuſſern Theile einer Figur geſchikt, d. i. mit einem Anſcheine des Hervortretens, der Näherung, herausbringen, ohne daß man deßwegen nöthig hat, ſie tiefer zu ſchneiden, oder gar die Arme oder Beine, an welchen dieſe äuſſern Theile ſind, zu verkürzen, als zu welchem leztern der Raum eines platten Steines den Künſtler würde gezwungen haben; nicht in ſofern dieſer Raum des platten Steines enger iſt, und das unverkürzte Glied weniger Plaz darauf hätte, als auf der ſchildförmigen Fläche; ſondern in ſofern es dem platten Steine da an Maſſe fehlet, wo der äuſſere Theil hervortreten ſoll, und es alſo nicht anders zum Hervortreten zu bringen iſt, als daß man es auf ſeinem verkürzten Gliede aus der Tiefe des Steines heraushohlt. Ich beziehe mich nochmals auf die Diana beim Natter. Die rechte Hand, dieſer äuſſere Theil des unverkürzten Armes, koñte nur vermittelſt der ſchildförmigen Fläche des Steines bis über die Stirn herausgebracht werden: hätte der Künſtler in einen platten Stein gearbeitet, ſo hätte er nothwendig den ganzen Arm verwenden, und ſo verkürzen müßen, daß er die Hand auf dem verkürzten Arme aus der Tiefe heraushohlen und bis über die Stirne bringen können. —

Sind ſie noch zweifelhaft über das gedankenloſe Ausſchmieren des Herrn Klotz? — Nun wohl:

Stelle nicht auch glatt für platt gebraucht haben. Glatt kañ auch ein ſchildförmiger Stein geſchliffen ſein, aber nicht platt.

Herr Lippert lebt ja. So ſage es Herr Lippert ſelbſt, wer von uns beiden, ich oder Herr Klotz, ihn richtiger verſtanden? Ob ſchon Herr Lippert und Herr Klotz Freunde ſind; ob ich Herrn Lippert ſchon nicht kenne; ob ich ihn ſchon nie mit ekelhaften Lobſprüchen zu beſtechen, und mich an ihn anzuketten geſucht: dennoch berufe ich mich getroſt auf ſeinen Ausſpruch. Der älteſte und theuerſte Freund des Künſtlers iſt ihm die Kunſt. Er entſcheide, weñ er es der Mühe werth hält. Er ſage es ſelbſt, und alsdañ muß ich es wohl glauben, daß er das Räumlichere für das halte, warum die Alten die ſchildförmigen Steine den platten vorgezogen. Er ſage es ſelbſt: — aber auf allen Fall erlaube er mir auch, ihn um ein paar Beiſpiele zu erſuchen. Er ſei ſo gut, und weiſe mir die Gemmen nach, auf welche der Künſtler wegen der Convexität ihrer Fläche mehr oder größere Gegenſtände bringen können, als ihm auf platte Steine von der nämlichen Peripherie zu bringen möglich geweſen wäre. 1)

1) (Lippert hat ſich hierüber nie erklärt.)

Vier und vierzigſter Brief.

Und nun die Anmerkung, welche ich ſonſt über die in meinem Vorigen angeführte Stelle des Herrn Lippert zu machen habe.

Alſo einen dopelten Nuzen hatten die ſchildförmigen Steine? Einmal den, den Herr Kloz ſo lächerlich mißverſtanden? und zweitens den, daß unter dem hohen Rande, welchen die Convexität bei dem Abdruke im Wachſe zurükließ, die Figur gleichſam geſichert lag, und ſich nicht ſo leicht drüken koñte? Aber nur dieſen dopelten Nuzen hatten ſie?

Es befremdet mich ein wenig, daß Herr Lippert einen dritten vergeſſen, der vielleicht der weſentlichſte war. Wenigſtens hat ihn Natter dafür erkañt, und ihm auf ſeiner erſten Tafel ausdrüklich zwei Figuren gewidmet. Er beſteht darin, daß bei einem convexen Steine der Raum zwiſchen dem Werkzeuge und dem Rande des Steines größer iſt, als bei einem platten, und jenes folglich in den convexen Stein weiter eindringen und einen tiefern Schnitt verrichten kañ, [1]) als ihm in den platten zu verrichten möglich wäre, ohne den Stein

1) Nr. 9. Ceci repréſente une pierre à ſurface convexe, avec un outil que l'on y applique, et c'eſt pour montrer l'avantage qu'il y a de travailler ces ſortes de pierres; car l'eſpace qui ſe trouve entre la pierre et l'outil étant plus conſiderable dans une pierre convexe, que dans une pierre plate, il arrive de-là que l'outil peut penetrer plus avant, et faire une gravure plus profonde dans la pierre convexe que dans l'autre. Voyez le No. 10. où le même outil touche bien plûtot aux bords de la pierre plate.

ſchief zu wenden, wodurch das Werkzeug zwar weiter eindringet, aber mit einem Sotto Squadro, der dem Abdruke nachtheilig wird. Nur daher läßt ſich deñ auch behaupten, „daß die ſchildförmigen „Steine zur Abwechſelung in dem mehr oder weniger „Erhabenen bequemer ſind,“ als die platten; in ſo fern ſie es nämlich gewiſſen Werkzeugen erleichtern, gegen die Mitte tiefer einzudringen, als ſie wohl auf den platten eindringen können. Doch muß auch der Künſtler ſeine Figuren nach dieſer Bequemlichkeit einrichten; er muß ſie ſo wählen oder ordnen, daß ſie ihr höchſtes Relief gegen die Mitte bedürfen. Deñ wählt oder ordnet er ſie anders, bedürfen ſie ihr höchſtes Relief mehr gegen den Rand: ſo iſt ihm die Convexität des Steines gerade mehr nachtheilig, als vortheilhaft. Überhaupt läßt ſich von der Vorzüglichkeit dieſer oder jener Art der Fläche nichts allgemeines behaupten. Nach Beſchaffenheit der Figur, die darauf kommen ſoll, iſt bald dieſe bald jene zuträglicher; und eben ſo gut, als Herr Klotz behaupten können, daß die ſchildförmige Fläche zur Abwechſelung in dem mehr oder weniger Erhabenen bequem ſei, eben ſo gut kañ man auch behaupten, daß ſie nicht minder bequem ſei, eine Figur durchaus flach darauf zu ſchneiden, ohne daß darum alle Theile dieſer Figur gleich nahe oder gleich weit entfernt zu ſein ſcheinen. Ich will ein ganz einfältiges Exempel geben, welches beide Fälle erläutern kañ. Man nehme an, es ſolle ein runder bauchichter Schild mitten auf einen ſphäriſch convexen Stein geſchnitten werden. So wie man verlangt, daß ſich dieſer Schild auf dieſem Steine zeigen ſoll, ob auch von ſeiner convexen oder von ſeiner concaven Seite: ſo wird auch der convexe Stein ſich bald mehr, bald weniger dazu ſchiken. Soll der Schild ſeine convexe Seite zeigen, ſo iſt es klar, daß der Künſt-

ler aus dem convexen Steine den Umbo des Schildes ſo tief herausholen kañ, als er nur will, ob ſchon auch mit viel unnöthiger Arbeit mehr, als er auf einem platten Steine haben würde. Soll der Schild hingegen ſeine concave Seite zeigen, ſo iſt es eben ſo klar, daß er den ganzen Schild, weñ er will, ziemlich gleich flach ſchneiden und doch mit aller Täuſchung vollenden kañ, indem der höchſte Punkt des Steines im Abdruke den tiefſten Punkt des concaven Schildes von ſelbſt gibt.

Das freiere Spiel indeß, welches die Werkzeuge bei einem convexen Steine haben, erinnert mich wieder an das Vorgeben des Salmaſius, welches ich in meinem fünf und zwanzigſten Briefe berührte. 1) Weil auch Salmaſius die Nachricht des Plinius, daß man ſich ehedem enthalten, die Smaragde zu ſchneiden, nicht ſo recht wahrſcheinlich fand: ſo glaubte er den Plinius dadurch zu retten, daß er annahm, es müße dieſe Nachricht nur von einer gewiſſen Art der Smaragde verſtanden werden. Da nämlich vor den Worten: quapropter decreto hominum iis parcitur, scalpi vetitis, gleich vorhergeht: iidem plerumque et concavi, ut visum colligant; ſo will er, daß jenes iis auf dieſes concavi, nicht aber auf iidem gehe, und der Siñ dieſer ſei: daß nicht alle Smaragde überhaupt, ſondern nur die concav geſchliffenen zu ſchneiden verboten geweſen. 2) Doch

1) S. 353.

2) In ſeiner Anmerkung über die Worte des Solinus: Nec aliam ob causam placuit, ut non scalperentur (smaragdi), ne offensum decus, imaginum lacunis corrumperetur. Ich ſeze ſie ganz her, aus einer Urſache, die ſich gleich zeigen wird. De concavis hoc tantum dicit Plinius: I i d e m p l e r u m q u e e t c o n c a v i, u t v i s u m c o l l i g a n t, q u a p r o p t e r d e c r e t o h o m i n u m i i s p a r c i t u r, s c a l p i v e t i t i s. Qui concavi sunt, quod visum col-

nicht zu gedenken, daß dem iis ſonach Gewalt geſchieht, weñ man es auf das nächſtſtehende Subiect ziehet; auch ohne zu wiederholen, daß ich aus einer Parallelſtelle des Plinius unwiderſprechlich gezeigt habe, daß das ſtreitige Verbot von den Smaragden überhaupt zu nehmen ſei: will ich hier blos auf dem Widerſpruch, der in der Sache ſelbſt liegt, beſtehen. So bequem die convexen Steine zum Schneiden ſind, ſo unbequem müßen nothwendig, aus der nämli-

ligant; et colligendo magis aciem recreent et juvent, ideo tales non scalpi placere. At noster in universum smaragdos scalpi non solitos idcirco facit, ne offensum decus imaginum, scalpturae cavis corrumperetur. Quasi ad hoc tantum expetiti fuerint smaragdi olim, ut imagines redderent, quod specula melius faciunt. Praeterea, qui concavi sunt, imagines non recte reddunt, sed quorum planities extenta et resupina, ut idem Plinius ostendit. Haec igitur ex aequo et a veritate et Plinii mente discedunt. Hier iſt ein klares Exempel, daß Salmaſius dem armen Solinus auch manchmal zu viel that! Solinus ſagt: ne offensum decus, imaginum lacunis corrumperetur, und ſo ließ Salmaſius ſelbſt den Text des Solinus abdruken. In der Anmerkung aber nimmt er an, als ob das Komma zwiſchen decus und imaginum erſt nach imaginum ſtehe, und man leſen müße: ne offensum decus imaginum, lacunis corrumperetur. Solinus wollte ſagen, man habe die Smaragde darum nicht geſchnitten, damit ihr wohlthätiger Glanz nicht durch die Vertiefungen der darin gearbeiteten Bilder verdorben werde. Salmaſius aber läßt ihn ſagen, „damit die ſich in ihnen ſpiegelnden Bilder der vor„ſtehenden Objecte nicht durch die Vertiefungen des „Schnittes vereitelt würden.“ Und mit welchem Rechte läßt er ihn das ſagen? Weñ Solinus ja einen falſchen Begrif von der Spieglung auf concaver Fläche gehabt: ſo verdient er den Tadel deßwegen doch erſt in dem Folgenden, wo er ſagt: cum concavi sunt, inspectantium facies aemulantur, nicht aber hier, wo er von den Smaragden überhaupt, und nicht von den concav geſchliffenen insbeſondere, redet.

chen Urſache, die concaven dazu ſein. Je weiter an jenen die Werkzeuge von dem Rande des Steines bleiben, deſto geſchwinder nahen ſie ſich ihm an dieſen, und der Künſtler iſt alle Augenblike genöthigt, um das Anſtoßen zu vermeiden, den Stein zu wenden, und das Werkzeug mit einem Sotto Squadro hineingehen zu laſſen. Endlich: ſind es deñ nur die concaven Smaragde, welche die Alten, weil es Smaragde waren, überhaupt zu reden, ungeſchnitten gelaſſen? In was für concave Gemmen haben ſie deñ ſonſt zu ſchneiden, großes Belieben getragen?

Deñ ich will eben nicht ſagen, daß es durchaus ganz und gar keine geſchnittene Steine von concaver Fläche gegeben. Es gibt deren noch. Von einigen habe ich, — weñ ich mich recht erinnere, — irgendwo bei dem Vettori geleſen, und ein paar habe ich ſelbſt vor mir, da ich dieſes ſchreibe. Aber das kañ ich ſagen, daß ſie äuſſerſt ſelten ſind, und allem Anſehen nach, blos das Werk der Armuth oder des Eigenſinnes geweſen. Folglich koñte die Beſorgniß, daß man die theuerſte Art eines ſo theuern Steines, als der Smaragd war, allzu häufig durch den Schnitt verderben würde, auch nicht ſo groß ſein, daß man ihr mit einem ausdrüklichen Geſeze hätte vorbauen müßen.

Fünf und vierzigſter Brief.

Aber eben dieſer Vettori hat in der nämlichen Stelle des Plinius noch etwas ganz anders gefunden. Spuren des Vergrößerungsglaſes.

Deñ da er ſelbſt verſchiedene alte geſchnittene Steine von ſo auſſerordentlicher Kleinheit beſaß, daß man mit bloßen Augen nur kaum erkennen koñte, daß ſie geſchnitten wären, aber durchaus nichts darauf zu unterſcheiden vermochte[1]: ſo meinte er, daß ſich dergleichen Steine auch nicht wohl, mit bloßen Augen gearbeitet zu ſein, denken ließen. Manni hatte ſchon geurtheilet, daß man den Alten das Vergrößerungsglas, oder ſo etwas ähnliches, nicht ganz abſprechen könne: er hatte ſich beſonders auf die mit Waſſer gefüllte gläſerne Kugel, deren Seneca gedenkt, geſtüzet: und Vettori glaubte, durch das, was Plinius von den Smaragden ſagt: iidem plerumque et concavi, ut visum colligant, dieſe Meinung noch mehr beſtätigen zu können. Igitur, ſagt er, si concavi plerumque erant apud veteres smaragdi, ut facile visum colligere possent, sane non nisi arte optica illam cavitatem induissent, quam artem ideo perfecte scivisse praesumendum videtur. Et Neronis smaragdum, quo ludos gladiatorios spectare consueverat, pari argumento, concavum fuisse, licet arguere.

1) Dissert. Glyptogr. p. 107. Exstant in Museo Victorio gemmae aliquae ita parvulae, ut lenticulae granum illis duplo majus sit; et tamen in iis vel semiexstantes figurae, vel incisae pariter spectantur: opere in area tam parvula sane admirando, quas oculo nudo vix incisas esse judicaveris.

Aber Vettori muß wenig von der Wiſſenſchaft verſtanden haben, von der er glaubt, daß die Alten ſie ſo vollkommen ausgeübt. Sonſt hätte er ja wohl gewußt, daß durch eine concave Fläche die Dinge kleiner, und nicht größer erſcheinen; und daß aller Vortheil, den Hohlgläſer den Augen verſchaffen, nur für kurzſichtige Augen iſt, für die ſie die Stralen auf eine gemäßere Art brechen. Dieſe Brechung aber, weñ es auch wahr wäre, daß die Alten ſie gekañt hätten, würde durch visum colligere gerade nicht ausgedrükt ſein; ſondern visum colligere würde ſich eher von der Brechung der Stralen durch convexe Gläſer ſagen laſſen. Deñ der Presbyte, der ſich convexer Gläſer bedient, bedient ſich ihrer nur deßwegen, damit die Stralen, welche in ſeinem Auge zu ſehr zerſtreut ſind, mehr gebrochen, und dadurch eher an dem gehörigen Orte zuſammengebracht werden, welches deñ wohl visum colligere heiſſen möchte. Der Myops hingegen, der zu concaven Gläſern ſeine Zuflucht nim̃t, nim̃t ſie nur deßwegen dazu, weil die Stralen, welche in ſeinem Auge zu früh zuſammentreffen, durch ſie erſt zerſtreuet und ſonach zu einer ſpätern Vereinigung an dem rechten Orte geſchikt gemacht werden, welches gerade das Gegentheil von jenem iſt, und ſchwerlich auch visum colligere heiſſen kõnte.

Doch es iſt ausgemacht, daß die Alten von dieſem allen nichts gewußt haben, und die Worte des Plinius müßen nicht von gebrochenen, ſondern von zurükgeworfenen Stralen verſtanden werden. Sie müßen aus der Katoptrik, nicht aus der Dioptrik erkläret werden. In jener aber lernen wir, daß, da die von einer convexen Fläche reflectirten Stralen divergiren, die von einer concaven hingegen convergiren, nothwendig die concave Fläche das ſtärkere Licht von ſich ſtralen muß. Und dieſe Ver-

ſtärkung des Lichts, wie folglich auch der Farbe, iſt es, was Plinius durch visum colligere meint, und warum er ſagt, daß man die Smaragde meiſtens concav geſchliffen habe.

Der Smaragd des Nero beweiſet nichts. Nero kan̄ den Fechterſpielen durch einen Smaragd zugeſehen haben, und gleichwohl brauchte dieſer Smaragd weder concav noch convex geſchliffen zu ſein. Den̄ Plinius ſagt auch, daß man die Smaragde ganz platt gehabt; und es kan̄ ein ſolcher platter Smaragd geweſen ſein, deſſen ſich Nero als eines Conſervativglaſes, vornehmlich wegen der dem Auge ſo zuträglichen grünen Farbe, bediente. Man betrachte nur, wie die Worte bei dem Plinius auf einander folgen, und man wird nicht in Abrede ſein, daß dieſes ihre natürlichſte Erklärung iſt. Iidem plerumque et concavi, ut visum colligant. Quapropter decreto hominum iis parcitur, scalpi vetitis. Quanquám Scythicorúm Aegyptiorumque duritia tanta est, ut nequeant vulnerari. Quorum vero corpus extensum est, eadem qua specula ratione supini imagines rerum reddunt. Nero princeps gladiatorum pugnas spectabat smaragdo. Wen̄ dieſer Smaragd nothwendig zu einer von den vorerwähnten Klaſſen müßte gehört haben, würde man ihn nicht weit eher zu denen, quorum corpus extensum est, als zu den concavis zählen dürfen? Doch Plinius hat ihn ſicherlich weder zu dieſen, noch zu jenen, in ſo fern ſie als Spiegel zu brauchen waren, wollen gerechnet wiſſen. Den̄ ein platter Smaragd, der zum Spiegel dienet, kan̄ eben daher unmöglich auch zum Durchſehen dienen.

Geſezt aber, daß er wirklich eine ſphäriſche Fläche gehabt hätte, dieſer Smaragd des Nero; geſezt, daß er dem Nero wirklich die Dienſte eines

ſphäriſchen Augenglaſes gethan hätte, daß Nero deutlicher dadurch geſehen hätte, als mit bloßen Augen, ohne zu wiſſen, wie oder warum, auch wohl gar ſich einbildend, daß das deutlichere Sehen lediglich dem Stoffe des Steines zuzuſchreiben ſei; das alles, ſage ich, geſezt: ſo kañ ich, von einer andern Seite, gerade das Gegentheil von der Vermuthung des Vettori beweiſen. Der Smaragd des Nero kañ ſchlechterdings nicht concav, er muß convex geſchliffen geweſen ſein: deñ: mit einem Worte, Nero war ein Presbyte. Sueton beſchreibt ihn uns oculis caesiis et hebetioribus,[1]) und Plinius ſagt noch ausdrüklicher: Neroni, nisi cum conniveret, ad prope admota (oculi) hebetes.[2])

Es würde mir ſchwerlich eingefallen ſein, einen ſo puren puten Antiquar, als Vettori, in ſolchen Dingen zu widerlegen, weñ ich nicht gefunden hätte, daß noch jezt Herr Lippert in die Fußſtapfen deſſelben getreten wäre. Auch Herr Lippert glaubt, ſich für die Vergrößerungsgläſer der Alten erklären zu dürfen; und zwar aus Wahrſcheinlichkeiten, die im Grunde die nämlichen ſind, auf welche Vettori drang, nur daß er ſie etwas richtiger entwikelt hat.

„Noch eine Anmerkung, ſchreibt er,[3]) bei den „ſo ſubtilen Werken der alten Steinſchneider, ver„dient hier einen Plaz. Dieſes ſo Feine hat mehr „deñ ein ſcharf ſehendes Auge erfordert. Die „Augen der Alten haben aber deßwegen nicht ſchär„fer, als die unſrigen, geſehen. Es iſt alſo zu „vermuthen, daß ſie die Augen, ſo wie es unſere „heutigen Künſtler auch bei dem ſchärfſten Geſichte „thun, manchmal bewafnet, und ſich mit Ver-

1) Cap. 51. 2) L. 11. sect. 54.

3) Vorbericht, S. 35.

„größerungsgläſern und Brillen beholfen haben.
„Aber dieſe verfertigen zu können, gehört zur Di=
„optrik. Daß aber die Dioptrik bei den Alten
„im Gange geweſen, finde ich nicht, oder doch
„nur eine kleine Muthmaßung. Ich weiß wohl,
„daß Euklides, ungefähr dreihundert Jahre vor
„Chriſti Geburt, die Matheſis und auch die Op=
„tik gelehret, und daß hernach aus ihm Abazen
„und Vitellio ihre Grundſäze zur Optik genom=
„men; aber daß die Dioptrik beſonders gelehrt
„worden, habe ich nirgends finden können. So
„viel köñte ſein, daß man ſie zur Optik mitge=
„rechnet, weil man den Namen Anaclastica einer
„Wiſſenſchaft beileget, die zur Optik mitgerechnet
„worden, welche es vermuthlich geweſen iſt. Man
„hat aber viel ältere rundgeſchliffene Steine, als
„Euklides iſt, und die ein Alter von mehr als
„dreitauſend Jahren zu erkennen geben. Es wäre
„deñ, daß man aus der Schrift, die man auf
„den Steinen gar oft findet, und aus dem Cha=
„rakter der Buchſtaben ihr Alter ſicher angeben
„köñte; aber auch da findet man, daß ſie das
„Alter des Euklides ſehr weit überſteigen. Indeß
„halte ich es für gar möglich, daß die Vergröße=
„rungsgläſer ſehr zeitig, und nur zufälliger Weiſe
„können erfunden worden ſein. Ein einziger Tro=
„pfen Waſſer, der von ungefähr auf einen klei=
„nen Körper gefallen war, koñte hierzu Gelegen=
„heit gegeben haben, ohne daß man dabei denken
„darf, daß ſolche nach den Regeln der Dioptrik
„verfertiget worden. Deñ viele alte Steine
„ſind ganz rund und ſchildförmig, wie die Mi=
„kroſkopia, geſchliffen; auch brauchten die Alten
„öfters Kryſtall, oder andere eben ſo reine und
„durchſichtige Edelſteine, beſonders den Beryll.
„Es durfte nur ein Kryſtall von ungefähr linſen=

„förmig geſchliffen worden ſein, ſo war das Ver-
„größerungsglas entdekt. Vom Nero weiß man,
„daß er einen geſchliffenen Smaragd gebraucht,
„um dadurch die Zuſchauer, weñ er auf's Thea-
„ter kam, anzuſehen. [1]“

Das wird einem flüchtigen Leſer annehmlich genug dünken. Urtheilen Sie aber aus folgenden Anmerkungen, wie weit es für den Unterſucher Stich halten dürfte.

1. Aus dem Plinius habe ich erwieſen, daß Nero ein Presbyte war. Da er nun durch ſeinen Smaragd nach entfernten Gegenſtänden blikte, (Herr Lippert ſagt: „nach den Zuſchauern des Specta-„kels;“ Plinius: „nach dem Spectakel ſelbſt;“) ſo geſchah es nicht, um den Fehler ſeiner Augen dadurch zu verbeſſern; ſondern blos, um ſie weniger anzuſtrengen, um ſie, während der Anſtrengung ſelbſt, durch das angenehme Grün des Steines zu ſtärken. Die Fläche deſſelben brauchte nicht convex zu ſein; deñ er wollte nicht nahe Gegenſtände ſo dadurch ſehen, als ob die Stralen derſelben von entfernten kämen: und concav durfte ſie nicht ſein; deñ ſonſt wären ihm die entfernten Gegenſtände, nach welchen er damit ſah, eben ſo undeutlich geworden, als ihm die nahen für das bloße Auge waren. Sondern ſie mußte platt ſein, dieſe Fläche, und die Stralen nach eben der Richtung durchlaſſen, nach welcher ſie einfielen. Als ein platter durchſichtiger Körper aber hatte der Smaragd des Nero mit den Brillengläſern nichts weiter gemein, als in ſo fern man auch die bloßen Conſervativgläſer, Brillengläſer nennen will, ob ſie ſchon zur Schärfung des Geſichts nichts beitragen, von welcher gleichwohl die Rede iſt. Ich finde, daß ſelbſt Baccius, den Herr Lippert anführt, den Plinius

1) Baccius de Gemm. natura, p. 49.

nicht anders verſtanden hat. Smaragdus, ſchreibt er, Neronis quoque gemma appellatur, quem gladiatorum pugnas smaragdo, tanquam speculo, spectasse ajunt: et mea quidem sententia, ut ejus aspectu oculorum recrearet aciem, qua ratione nos quoque crystallo, vitrisque viridibus, cum fructu utimur. Herr Lippert durfte alſo den Baccius für ſeine Meinung eben ſo wenig anführen, als er ihn für das Factum ſelbſt hätte anführen ſollen. Nur hätte Baccius auch die Worte: tanquam speculo, weglaſſen müßen. Sie ſtreiten mit dem Durchſehen ſchlechterdings; und auch Plinius, wie ich ſchon angemerkt, ſagt nicht, daß der Gebrauch, den Nero von ſeinem Smaragde gemacht, der nämliche geweſen, den man von dergleichen Steinen zu Spiegeln zu machen gepflegt. Er erwähnet dieſes dopelten Gebrauchs nur gleich auf einander; aber einen durch den andern zu erklären, hat ihm unmöglich einkommen können. Weñ Baccius erkañte, daß Nero durch ſeinen Smaragd geſehen: ſo hätte er nicht ſagen müßen, daß dieſes tanquam speculo geſchehen. Wollte er aber annehmen, daß Nero ſich ſeines Smaragds tanquam speculo bedient habe: ſo mußte jenes wegfallen; deñ er hatte ſich den Stein entweder als völlig undurchſichtig, oder wenigſtens als auf der hintern Seite geblendet, zu denken. 1)

1) (Graf von Veltheim hat indeß in ſeiner Abhandlung über Memnons Bildſäule g[illegible]iat, daß Nero ein Myops, und der Smaragd, deſſen er ſich als Zuſchauer bei den Fechterſpielen bediente, ein hohlgeſchliffener Aquamarin geweſen ſei. Daß Leſſina den Nero für keinen Myops, ſondern für einen Presbyt gehalten hat, kam dem Grafen unerklärbar vor, da aus vielen Angaben doch offenbar das Gegentheil erhelle. Leſſing ſoll auf die angeführten Gegengründe ſeinen Irrtum erkañt haben. Des Plinius Worte: iidem ple-

2. Es würde wenig daran gelegen ſein, ob die Alten ihre dioptriſchen Keñtniſſe zugleich mit der Optik oder beſonders, ob unter dieſem oder unter einem andern Namen, gelehrt hätten; weñ man ihnen nur überhaupt dergleichen einräumen köñte. Und doch iſt Herr Lippert auch darin falſch berichtet, daß ſie eine eigene Wiſſenſchaft unter dem Namen der Anaklaſtik gehabt. Weñ ich nicht irre, ſo iſt dieſer Name noch neuer als ſelbſt der Name Dioptrik: wenigſtens iſt gewiß, daß noch zu den Zeiten des Proklus, im fünften Jahrhunderte nach Chriſti Geburt, keine eigene Wiſſenſchaft weder unter dieſem, noch unter jenem Namen bekañt war. Die Alten wußten zwar, daß die Stralen, weñ ſie durch Mittel von verſchiedener Dichte gehen, eine ανακλασιν (Brechung) leiden; aber nach welchen Geſezen dieſe Brechung geſchehe, davon wußten ſie ſchlechterdings nichts. Sie erklärten aus dieſer Brechung überhaupt ſo ungefähr einige wenige Erſcheinungen der durch verſchiedene natürliche Mittel gehenden Stralen: aber mit dem künſtlichen Mittel des Glaſes hatten ſie keine Verſuche angeſtellt, und es blieb ein tiefes Geheimniß für ſie, wie ſich durch die verſchiedene Fläche dieſes künſtlichen Mittels die Brechung in unſere Gewalt bringen laſſe.

3. Doch Herr Lippert gibt die theoretiſchen Keñtniſſe der Alten hiervon endlich ſelbſt auf, und meint nur, daß ſie Vergrößerungsgläſer köñten gehabt haben, auch ohne daß ſolche nach den Regeln der Dioptrik verfertiget worden. Das iſt wahr: bediente man ſich doch in den neuern Zeiten

rumque concavi, ut visum colligant, deuten auf einen hohlgeſchliffenen Stein. — Saml. einiger Aufſätze, hiſtor. antiquar. mineralog. Inhalts, von Graf v. Veltheim. 2 Theile, Helmſt. 1800. 8. 2. Theil, 135 S.)

der Brillen ſchon an die dreihundert Jahre, ehe man eigentlich erklären koñte, wie ſie der Undeutlichkeit abhelfen. [1]) Aber die bloße Möglichkeit beweiſet nichts; auch ſelbſt die Leichtigkeit, mit der dieſe Möglichkeit alle Augenblike wirklich werden können, beweiſet nichts. Die leichteſten Entdekungen, müßen nicht eben die früheſten geweſen ſein. Im Grunde mochte dieſe Leichtigkeit auch wohl ſo groß nicht ſein, als ſie Herr Lippert macht. Die Steine, welche die Alten am häufigſten ſchnitten, waren wenig oder gar nicht durchſichtig; und weñ auch der reinſte Kryſtall von ungefähr linſenförmig geſchliffen geweſen wäre, ſo war darum doch noch lange nicht das Vergrößerungsglas entdekt. Deñ ein von ungefähr linſenförmig geſchliffener Kryſtall wird auch nur ungefähr linſenförmig ſein, und alſo die Figur des unterliegenden kleinen Körpers zwar vergrößern, aber auch verfälſchen. Was koñte der, der die Vergrößerung bemerkte, alſo für beſondern Nuzen daraus hoffen, weñ er noch von der Vermuthung ſo weit entfernt war, daß die Verfälſchung aus der mindern Genauigkeit der ſphäriſchen Fläche entſtehe, und durch Berichtigung dieſer, jener abzuhelfen ſei?

4. Endlich, wozu deñ überhaupt dieſer von ungefähr linſenförmig geſchliffene Kryſtall? Weiß man deñ nicht, daß die Alten dem Vergrößerungsglaſe noch näher waren, als ein ſolcher Kryſtall ſie bringen koñte, und es dennoch nicht hatten? — Folgende Stelle in Smiths Optik hat mich daher ein wenig befremdet. 2) „Da die Alten die Wirkungen der Kugeln, zu brennen, gekañt haben, „ſo iſt zu verwundern, daß wir bei ihnen gar „keine Spur finden, daß ſie etwas von derſelben „Vergrößerung gewußt. Sollten ſie wohl niemals

1) S. Käſtners Lehrbegrif der Optik, S. 366. 2) S. 381.

„durch eine Kugel geſehen haben? Herr de la „Hire erkärt dieſes. Die Breñweite einer gläſer„nen Kugel iſt der vierte Theil des Durchmeſſers, „von der nächſten Fläche gerechnet. Hätten die „Alten eine ſolche Kugel von 6 Zoll gehabt, und „größer dürfen wir es nicht annehmen, ſo müßte „eine Sache, die ſie deutlich hätten dadurch ſe„hen ſollen, 1 ½ Zoll von ihr geſtanden haben. „Natürlicher Weiſe haben ſie dadurch nach ent„fernten Sachen geſehen, die ihnen nur undeut„lich erſchienen ſind. Weite Sachen deutlich zu „ſehen, erfordert entweder eine größere Kugel, „als ſich verfertigen läßt, oder Abſchnitte von „großen Kugeln, die wir jezt mit Vortheil ge„brauchen. Die Alten wußten vermuthlich nicht, „das Glas zu ſchleifen, ſie koñten es nur in Ku„geln blaſen.“ Ich glaube nicht, daß dieſe Erklärung des de la Hire ſehr befriedigend ſein koñte, falls auch ſchon die Sache, die ſie erklären ſoll, ihre Richtigkeit hätte. Weñ die Alten, durch ihre gläſerne Kugel von 6 Zoll, nach entfernten Gegenſtänden ſahen, mußten ſie nicht an nähern vorbei ſehen? und wie leicht koñte ſich nicht ein Gegenſtand gerade in der Entfernung finden, welche die Breñweite der Kugel erforderte? Wahrlich, es wäre ganz unbegreiflich, weñ eine ſolche Kugel niemals von ungefähr ſo gelegen hätte, niemals von ungefähr wäre ſo geführet und gehalten worden, daß das Auge einen Gegenſtand durch ſie, von ungefähr, eben da erblikt hätte, wo ſie ihn nach Maßgebung ihres Diameters vergrößern kañ. Es wäre unbegreiflich, ſage ich; aber gut, daß wir dieſe Unbegreiflichkeit nicht zu glauben nöthig haben. Deñ die Vorausſezung ſelbſt iſt falſch, und es finden ſich allerdings Spuren, daß die Alten die Wirkung der gläſernen Kugel, zu vergrößern,

eben ſowohl gekañt haben, als die, zu brennen. Was Spuren? Das ausdrükliche Zeugniß des Seneca: [1]) Literae, quamvis minutae et obscurae, per vitream pilam aqua plenam majores clarioresque cernuntur, dieſes, meine ich, iſt ja wohl mehr als Spur; und es iſt nur Schade, daß es Smithen ſowohl als dem de la Hire unbekañt geblieben. Zwar hatte ſchon Petrarch, ohne Zweifel in Rükſicht auf dieſe Stelle des Seneca, dieſes Mittel, das Geſicht zu verſtärken, den Alten zugeſtanden: doch glaube ich, iſt unter den neuern Schriftſtellern Manni der erſte, der in ſeinem Tractate von Erfindung der Brillen, welcher erſt 1738 herauskam, als de la Hire und Smith ſchon geſchrieben hatten, ſich ausdrüklich darauf bezogen hat. Aber Manni war wohl der nicht, der uns zugleich erklären koñte, wie es gekommen, daß, ungeachtet dieſer Vergrößerungskugel, von welcher bis zu dem eigentlichen Vergrößerungsglaſe nur ſo ein kleiner Schritt zu ſein ſcheint, die Alten dennoch dieſen kleinen Schritt nicht gethan haben. Daß ſie das Glas nicht zu ſchleifen verſtanden, möchte ich mit dem de la Hire nicht gern annehmen. Ich weiß wohl, er meinet nicht das Schleifen überhaupt, ſondern das Schleifen in Schalen von gewiſſen Cirkelbogen. Weñ ihnen das aber auch unbekañt geweſen wäre: wie hätten ſie nicht darauf fallen können, das Glas in dergleichen Schalen ſofort zu gießen, und es hernach aus freier Hand vollends fein zu ſchleifen? Ganz gewiß würden ſie darauf gefallen ſein, weñ ſie nur im geringſten vermuthet hätten, daß die Sache überhaupt auf die ſphäriſche Fläche ankomme. Und hier meine ich, zeigt ſich der Aufſchluß des ganzen Räthſels. Es

1) Natural. Quaest. L. 1. c. 6.

währte nur darum noch ſo viele Jahrhunderte, ehe man von der mit Waſſer gefüllten gläſernen Vergrößerungskugel auf die Vergrößerungsgläſer überhaupt kam, weil man die Urſache der Vergrößerung nicht in der ſphäriſchen Fläche des Glaſes, ſondern in dem Waſſer glaubte. Daß dieſes der allgemein angenommene Gedanke der Alten geweſen, iſt gewiß; und ſelbſt die Worte, die vor der angeführten Stelle des Seneca unmittelbar vorher gehen, bezeugen es: Omnia per aquam videntibus longe esse majora. Auch darf man gar nicht meinen, daß ſie, beſonders in dieſem Falle, die Urſache der Vergrößerung dem Waſſer zuſchrieben, in ſofern es in der hohlen ſphäriſchen Kugel, gleichfalls in eine ſphäriſche Fläche zuſammengehalten wird. Nein; an die ſphäriſche Fläche dachten ſie ganz und gar nicht: ſie dachten einzig an eine gewiſſe Schlüpfrigkeit des Waſſers, vermöge welcher die ungewiſſen Blike ſo abgleiteten, ſo — was weiß ich, wie und was? mit einem Worte: dieſe Schlüpfrigkeit war nicht viel anders als eine qualitas occulta, durch die ſie die ganze Erſcheinung mit eins erklärten. — Und ſo dünkt mich, iſt es faſt immer gegangen, wo wir die Alten in der Nähe einer Wahrheit oder Erfindung halten ſehen, die wir ihnen gleichwohl abſprechen müßen. Sie thaten den lezten Schritt zum Ziele nicht darum nicht, weil der lezte Schritt der ſchwerſte iſt, oder weil es eine unmittelbare Einrichtung der Vorſicht iſt, daß ſich gewiſſe Einſichten nicht eher als zu gewiſſen Zeiten entwikeln ſollen: ſondern ſie thaten ihn darum nicht, weil ſie, ſo zu reden, mit dem Rüken gegen das Ziel ſtanden, und irgend ein Vorurtheil ſie verleitete, nach dieſem Ziele auf einer ganz falſchen Seite zu ſehen. Der Tag brach für ſie an: aber ſie ſuchten die aufgehende Sonne im Abend.

5. War ſie nun einmal da, die gläſerne Kugel des Seneca, durch welche man noch ſo kleine und unleſerliche Buchſtaben deutlicher und größer erblikte: warum hätte man ſich ihrer nicht auch bei andern, wegen ihrer Kleinheit ſchwer zu unterſcheidenden Gegenſtänden bedienen können? — Du Cange theilte dem Menage eine Stelle aus einem noch ungedrukten Gedichte des Prokoprodomus mit, welcher um das Jahr 1150 lebte, wo es von den Ärzten des Kaiſers Emanuel Komnenus heißt:

Ερχονται, βλεπȣσιν ευθυς, κρατȣσι τον σφυγμον τȣ·
Θωρȣσι και τα σκυβαλα μετα τȣ ὑελιȣ —

„Sie kommen, betrachten ihn ſtarr, fühlen ihm „an den Puls, und beſchauen die Auswürfe mit „dem Glaſe.“ Menage war anfangs nicht ungeneigt, unter dieſem Glaſe eine Brille oder ſonſt ein Vergrößerungsglas zu verſtehen: endlich aber hielt er es für wahrſcheinlicher, daß blos ein Glas darunter verſtanden werde, welches über das Gefäß, worin die Auswürfe waren, gelegt wurde, um den übeln Geruch abzuhalten. Molineux und Smith ſtimmen dieſer Auslegung bei; und lezterer mit dem Zuſaze, daß ſonach die Stelle auch wohl nur blos von der Beſichtigung des Harnes zu erklären ſei. Ja Manni ſelbſt ſagt:[1]) „Dies iſt in „der That auch der wahre Verſtand; wie man „eben dieſe Gewohnheit noch heutigen Tages an „einigen Orten findet: oder man müßte das Glas „für eine Art von lentille erkären; wiewohl ich zweif„le, daß die Alten dergleichen Gläſer gehabt haben.“ Aber weñ Manni hieran auch mehr als gezweifelt hätte; weñ er völlig überzeugt geweſen wäre, daß die Alten dergleichen Gläſer ſchlechterdings nicht gehabt: folgte deñ deßwegen nothwendig jenes?

1) Nach der deutſchen Ueberſezung, in dem 7 Theile des allgemeinen Magazins. S. 9.

Die Alten hatten keine linſenförmig geſchliffenen Vergrößerungsgläſer: folglich war das Glas, wodurch die alten Ärzte die Excremente ihrer Kranken betrachteten, „mehr die Naſe zu ſchüzen, als „den Augen zu helfen?“ Ein Arzt, dächte ich, ſollte ſo ekel nicht ſein, und weñ er aus der genauern Betrachtung des Kothes etwas lernen kañ, ſich lieber die Naſe zuhalten, als den Koth weniger genau betrachten wollen. Das μετα τȣ ὑελιȣ ſagt alſo wohl etwas mehr: und warum köñte deñ auch nicht eben die gläſerne Kugel des Seneca darunter verſtanden werden, die Manni ſelbſt ſo wohl kañte? Es befremdet mich, daß Manni auf dieſen ſo natürlichen Gedanken nicht fiel. Aber er würde ohne Zweifel darauf gefallen ſein, weñ er gewußt oder ſich eben erinnert hätte, daß es den alten Ärzten gewöhnlich geweſen, ſich einer vollkommen ähnlich gläſernen Kugel zu einer verwandten Abſicht zu bedienen. Invenio medicos, ſagt Plinius: 1) quae sunt urenda corporum, non aliter utilius id fieri putare, quam crystallina pila adversis posita solis radiis. Hier iſt dem Plinius dieſe Kugel von Kryſtall; an einem andern Orte iſt es eben falls eine gläſerne, mit Waſſer gefüllte Kugel. 2) Sie ſei aber von Kryſtall oder von Glas, mit oder ohne Waſſer geweſen: genug, daß die nämliche durchſichtige Kugel, welche breñt, nothwendig auch vergrößern muß, und daß es ſchwer zu begreifen iſt, wie man ſich ihrer lange zu der einen Abſicht bedienen kañ, ohne die andere gewahr zu werden. — Ein Umſtand nur dürfte hierbei auffallen. Dieſer nämlich; weñ die Kugel, womit

1) L. 37. sect. 10.

2) L. 36. sect. 67. Addita aqua vitreae pilae sole adverso in tantum excandescunt, ut vestes exurant.

die Ärzte brañten, durch die ſie folglich auch die Dinge vergrößert erbliken mußten, nicht von Glas, nicht hohl, nicht mit Waſſer gefüllt, ſondern durch und durch Kryſtall war: ſo müßte ja wohl das falſche, die Alten nach meiner Meinung von Entdekung der eigentlichen Vergrößerungsgläſer entfernende Raiſonnement, als liege der Grund der Vergrößerung in den Beſtandtheilen des Waſſers, wegfallen; und was hinderte die Alten ſodañ, die Wahrheit, die ihnen unmöglich näher liegen koñte, zu ergreifen? Hierauf köñte man antworten: Das Zeugniß des Plinius iſt ſpäter, als das Zeugniß des Seneca; zu den Zeiten des Seneca brañte und vergrößerte man nur noch durch gläſerne, mit Waſſer gefüllte Kugeln: zu den Zeiten des Plinius wußte man, daß ſich beides auch durch dichte kryſtallene Kugeln thun laſſe; und das war eben der Schritt, welchen die Keñtniß der Alten in dieſem Zeitraume gethan hatte. Oder man köñte eben das antworten, was Salmaſius, 1) bei Gelegenheit einer andern Stelle des Plinius ſagt: Vitrum pro crystallo accepit Plinius; το κρυςαλλοφανες αντι της κρυςαλλȣ. Die Kugel, von der er geleſen hatte, daß ſie die Ärzte zum Brennen brauchten, war von Kryſtallglaſe, und nicht von wirklichem Kryſtalle; es war die nämliche Kugel, die er an der andern Stelle beſchreibt; alſo die nämliche Kugel, mit der Seneca vergrößerte. Auch iſt es überhaupt den Schriftſtellern damaliger Zeit gewöhnlich, alle Körper in candido translucentes, es mochten Producte der Natur oder der Kunſt ſein, das reine Glas ſowohl als die edlern farbloſen Steine, crystalla zu nennen. Doch wozu nur ſo halb befriedigende Antworten? Die volle Antwort, dünkt mich, iſt dieſe: Es ſei die Breñkugel des Plinius

1) Ad Solinum p. 1092. edit. Paris.

immer von wirklichem Kryſtall geweſen: wer ſagt uns deñ, daß ſie dichte durch Kryſtall geweſen? Kryſtall läßt ſich hohl drehen, und die Alten haben ihn hohl zu drehen verſtanden. Was hinderte alſo, daß die wirklich kryſtallene Kugel, durch welche die Alten brañten und vergrößerten, nicht auch mit Waſſer gefüllt geweſen? Nichts hinderte; vielmehr fand ſich die nämliche Urſache, warum ſie die Kugel von Glas mit Waſſer füllen zu müßen glaubten, vollkommen auch bei der Kugel von Kryſtall. Sie füllten die Kugel von Glas mit Waſſer, weil ſie ſich einbildeten, daß ohne die dazu kommende Kühlung des Waſſers das Glas die erforderliche Erhizung durch die Sonnenſtralen nicht aushalten köñte; daß es ohne Waſſer ſpringen müßte. Das ſagt Plinius ſelbſt ausdrüklich: Est autem caloris impatiens (vitrum), ni praecedat frigidus liquor: cum addita aqua vitreae pilae sole adverso in tantum excandescant, ut vestes exurant. Nun aber glaubten ſie auch von dem wirklichen Kryſtall, daß er die Hize eben ſo wenig vertragen könne, und mußten es vermöge der ſeltſamen Meinung, die ſie von der Entſtehung des Kryſtalls hatten, um ſo viel mehr glauben. 1) Folglich koñte gleiche Beſorgniß nicht wohl anders, als gleiche Vorſicht veranlaßen; füllten ſie die gläſerne Brennkugel mit Waſſer, ſo mußten ſie auch die kryſtallene damit füllen.

6. Und nun, dem Herrn Lippert wieder näher zu treten: was iſt es, was er eigentlich mit ſeiner Muthmaßung, die Brillen und Vergrößerungsgläſer der Alten betreffend, will? Warum trägt er ſie vor? warum trägt er ſie eben hier vor? Er trägt ſie vor, ohne Zweifel, weil er ſie für neu

1) Plinius L. 37. sect. 9. Crystallum glaciem esse, certum est — ideo caloris impatiens non nisi frigido potui addicitur.

hielt, wenigſtens den Grund für neu hielt, den er von den durchſichtigen bauchig geſchliffenen Steinen für ſie hernahm. Aber warum hier? hier, wo die Rede von den ſo bewundernswürdig kleinen Werken der alten Steinſchneider war? Glaubt Herr Lippert wirklich, daß dergleichen Werke durch ein Vergrößerungsglas leichter und beſſer zu machen ſind, als mit bloßem Auge? Ich habe mir das Gegentheil ſagen laſſen, und auſſerordentliche Künſtler im Kleinen, deren ich mehr als einen kenne, haben mich alle verſichert, daß ihnen ein Vergrößerungsglas bei der Arbeit ſchlechterdings zu nichts dienen könne, da es Stein und Inſtrument und Hand, alles gleich ſehr vergrößere. Es iſt wahr, ſie können durch das Vergrößerungsglas erkennen, wie viel ihrer Arbeit an der Vollendung noch fehlen würde, weñ ſie beſtimt wäre, dadurch betrachtet zu werden. Aber da es lächerlich wäre, nur deßwegen kleine Kunſtwerke zu machen, um das Vergnügen zu haben, ſie durch das Glas vergrößert zu ſehen; ſo ſind alle Mängel, die man nur durch das Glas erblikt, keine Mängel, und der Künſtler braucht nur denen abzuhelfen, die ein geſundes, unbewafnetes Auge zu unterſcheiden vermag. Aber auch hierbei muß er die größere Schärfe ſeines Geſichts, ſo zu reden, in der Hand haben; er muß mehr fühlen, was er thut, als daß er ſehen köñte, wie er es thut. Weñ alſo auch ſchon die alten Steinſchneider, es ſei die gläſerne Vergrößerungskugel des Seneca, oder einen durchſichtigen, ſphäriſch geſchliffenen Stein, zu brauchen gewußt hätten: wozu hätten ſie ihn eben brauchen müßen? Und nur daher begreif' ich, wie jene gläſerne Vergrößerungskugel zu den Zeiten des Plinius bekañt ſein koñte, ohne daß er ihrer jemals, bei ſo vielfältiger Erwähnung mikrotechniſcher Werke, gedenkt:

da er im Gegentheil verſchiedene Mittel, deren ſich beſonders die Steinſchneider bedienten, die natürliche Schärfe ihres Geſichts zu erhalten und zu ſtärken, ſorgfältig anmerkt. [1]) Andere alte Schriftſteller gedenken noch anderer ſolcher Mittel, die man alle jeziger Zeit, da der Gebrauch der Vergrößerungsgläſer ſo allgemein geworden, unſtreitig zu ſehr vernachläßigt: ſo daß die Frage, ob der Siñ des Geſichts bei den Alten oder bei den Neuern der ſchärfere ſei? eine Unterſcheidung erfordert. Wir ſehen mehr als die Alten; und doch dürften vielleicht unſere Augen ſchlechter ſein als die Augen der Alten: die Alten ſahen weniger als wir; aber ihre Augen, überhaupt zu reden, möchten leicht ſchärfer geweſen ſein als unſere. — Ich fürchte, daß die ganze Vergleichung der Alten und Neuern hierauf hinauslaufen würde.

1) L. 20. sect. 51. et L. 37., sect. 16.

Sechs und vierzigſter Brief.

Ich habe mich bei der erſten klotziſchen Anmerkung über das Mechaniſche der Steinſchneidekunſt etwas lange verweilet. Bei der zweiten werde ich um ſo viel kürzer ſein können. Sie lautet ſo: [1])

„Die natürlichen Adern und Fleken eines Stei-„nes dienten den Alten, bei erhaben geſchnit-„tenen Werken, oft zur Erreichung ihres Endzweks, „die jedem Dinge eigenen Farben zu geben und „die ſchönſte Malerei zuwege zu bringen. Sie „wußten hierdurch ihren Werken eine Lebhaftig-„keit zu geben, die ſich der Natur näherte, und „machten dem Maler ſeinen Vorzug zweifelhaft. „Die Farben ſind ſo gebraucht, daß die Farbe, „welche zu einer Sache angewandt worden, ſich „nicht auf eine andere zugleich mit erſtrekt, und „alle Unordnung iſt vermieden.“

Welch ſchielendes Wortgepränge! welche abgeſchmakte Übertreibung von der etwanigen Wirkung eines glüklichen Zufalls, oder einer ängſtlichen Tändelei! Alſo war es, bei erhaben geſchnittenen Werken, der Endzwek der Alten: „jedem Dinge die ihm eigene Farbe zu geben?“ Der Endzwek! kan̄ man ſich ungereimter ausdrüken? Und dieſen Endzwek halfen ihnen die natürlichen Adern und Fleken des Steines erreichen? und ſo erreichen, daß die ſchönſte Malerei daraus entſtand? Die ſchönſte Malerei! Eine Malerei, die dem Maler ſeinen Vorzug zweifelhaft macht! Kan̄

1) S. 53.

man kindiſcher hyperboliſiren? Gerade ſo würde ein ſpielendes Mädchen, das Kupferſtiche ausſchneidet, und ſie mit bunten ſeidenen Flekchen auslegt, dem Maler ſeinen Vorzug zweifelhaft machen.

Was kañ ich mehr von der ganzen Anmerkung ſagen, als was bereits ein Gelehrter davon geſagt hat, welcher gleichfalls ſein freimüthiges Urtheil über die Schrift des Herrn Kloz fällen wollen, ohne ſich vor dem Kothe zu fürchten, den Lotterbuben dafür auf ihn werfen würden? „Ich „habe, ſagt Herr Raſpe, [1]) viele geſchnittene „Steine dieſer Art geſehen. Sie kommen mir „vor, als die Akroſticha und Chronodiſticha in „der Poeſie. Viel Zwang und etwas Farbe iſt „gemeiniglich ihr ganzes Verdienſt.“ Auch Herr Lippert erkeñt dieſen Zwang faſt an allen ſo maleriſch geſchnittenen Steinen, die er ſeiner Daktyliothek dem ungeachtet einverleiben wollte. Wozu alſo ſo viel Aufhebens davon in einem Büchelchen, das die Gemmen hauptſächlich zu Bildung des Kunſtauges und des Geſchmaks empfiehlt? Hier würde vielmehr gerade der Ort geweſen ſein, die Liebhaber vor dergleichen Afterwerken der Kunſt zu warnen.

Sezen Sie noch hinzu, daß die beſten unter dieſen Afterwerken der Kunſt, diejenigen, meine ich, welche die richtigſte, ungezwungenſte Zeichnung und Anordnung zeigen, vielleicht Betrug ſind: ich will ſagen, daß ſie nicht aus e i n e m Steine beſtehen, deſſen Streife von verſchiedener Farbe man ſo kunſtreich genuzet, ſondern daß es verſchiedene Steine ſind, die man ſo unmerklich auf einander zu ſezen verſtanden. Sardonyches, ſagt Plinius, [2])

1) Anmerkungen ꝛc. S. 31. Caſſel 1768.
2) L. 37. sect. 75.

e ternis glutinantur gemmis, ita ut deprehendi ars non poſſit: aliunde nigro, aliunde candido, aliunde minio, ſumtis omnibus in ſuo genere probatiſſimis.

Schlim̃! und Betrug bleibt Betrug, er mag noch ſo fein ſein. — Aber doch iſt auch ſo viel wahr, daß es einem Künſtler weit anſtändiger iſt, den Stof, in den er arbeitet, ſeinen Gedanken, als ſeine Gedanken dem Stoffe zu unterwerfen.

Sieben und vierzigſter Brief.

Es verſteht ſich, daß ich unter dem Tadel meines vorigen Briefes nicht die eigentlichen Cameen mit begreife.

Sie werden mich fragen, was ich eigentliche Cameen nenne? Solche erhaben geſchnittene Steine, die allein dieſen Namen führen ſollten. Ich weiß wohl, daß man jezt einen jeden erhaben geſchnittenen Stein einen Camee nennet. Ich weiß aber auch, daß dieſes weder immer geſchehen, noch jezt von uns geſchehen müßte, weñ wir genuin und beſtiṁt ſprechen wollten.

Eigentlich heißt ein Camee nur ein ſolcher erhaben geſchnittener Stein, welcher zwei Schichten von verſchiedener Farbe hat, deren eine die erhabene Figur geworden, und die andere der-Grund derſelben geblieben. Dieſes bekräftiget für mich Boot: 1) Dum crusta unius coloris scalpitur, ac

1) L. 2. c. 84. p. 234. edit. Adr. Tollii. Ich citire hier den Boot, weil ſein Werk, mit den Anmerkungen und Zuſäzen des Tollius und Laet, unſtreitig das vollſtändigſte und gewöhnlichſte Handbuch in dieſer Art von Keñtniſſen iſt. Deñ ſonſt hätte ich ebenſowohl andere, als z. E. den Cäſalpinus, citiren können, welcher L. 2. de Metallicis c. 36. das nämliche, faſt mit den nämlichen Worten, ſagt: scalpunt gemmarii has (onychas) vario modo. Si enim crusta alba alteri nigrae superposita sit, aut secundum alios colores, ut rubens, albae aut nigrae, aut e converso, scalpunt in superiori imaginem, ut inferior veluti stratum sit, has vulgo c a m e o s vocant. Es iſt bekañt, daß Cäſalpinus einige Jahre früher

alterius coloris pro strato relinquitur, tum gemmarii *camehujam* vel *cameum* vocant, ſive onyx, ſive ſardonyx ſit. Es iſt gleichviel, welche von den Schichten der Künſtler zu der Figur nim̃t, ob die lichtere, oder die dunklere; aber freilich, weñ ihm die Wahl frei ſtehet, wird er lieber die dazu

als Boot ſchrieb: und aus ſolchen gleichlautenden Stellen hat daher Caylus den Boot zum Plagiarius des Cäſalpinus zu machen, kein Bedenken getragen. „Dieſer Schriftſteller, (ſchreibt Caylus, in ſeiner Ab„handlung vom obſidianiſchen Steine, S. 31, deutſche „üb.) hat oft ganze Stüke aus dem Texte des Cäſal„pinus abgeſchrieben, indem er nur einige Ausdrüke „daran verändert, oder hinzugeſezt. Er iſt nicht zu „entſchuldigen, daß er hiervon gar nichts gedenkt und „den Cäſalpinus unter der Zahl der Schriftſteller, „deren er ſich bei Verfertigung ſeines Werks bedien„te, nicht einmal geneñt hat.“ Dieſe Anklage iſt hart: aber Boot hat ein Verzeichniß ſo vieler andern Schriftſteller, die er gebraucht, ſeinem Werke vorgeſezt; warum ſollte er nun eben den Cäſalpinus ausgelaſſen haben, weñ er ihn wirklich gebraucht hätte? Er hätte ihn doch wahrhaftig nicht mehr gebraucht, als irgend einen andern. Folglich kañ es gar wohl ſein, daß Boot mit ſeinem Buche, das 1609 zuerſt gedrukt ward, längſt fertig war, als das Buch des Cäſalpinus zu Rom herauskam, oder in Deutſchland durch den nürnberger Nachdruk von 1602 bekañter ward. Ich wüßte auch wirklich nicht, was Boot nur aus dem Cäſalpinus hätte nehmen können; was er nicht eben ſo gut ſchon in ältern Schriftſtellern hätte finden können. Wo er daher mit dem Cäſalpinus, mehr als von ungefähr geſchehen köñte, zuſammenzutreffen ſcheint, dürfen ſie beide nur eine Quelle gebraucht haben. Ja, ich wollte es wohl ſelbſt auf mich nehmen, bei den mehreſten Stellen, wo Caylus den Boot für den Ausſchreiber des Cäſalpinus halten können, dieſe beiden gemeinſchaftliche Quelle nachzuzuweiſen.

nehmen, deren Farbe für die Figur die natürlichſte oder ſchiklichſte iſt; weñ er einen Mohrenkopf z. E. auf einen Onyx ſchneiden ſoll, der eine gleich hohe weiſſe und ſchwarze Schichte hat, ſo wäre es wohl ſehr ungereimt, weñ er die weiſſe zum Kopfe, und die ſchwarze zum Grunde nehmen wollte. Hier muß er der Farbe nachgehen, weil er ihr nachgehen kañ, ohne ſeiner Kunſt den geringſten Zwang anzuthun: und von dieſem Maleriſchen des Steinſchneiders, ſehen Sie wohl, habe ich nicht reden wollen.

Übrigens kañ es jedoch bei dem jezigen Sprachgebrauche nur bleiben, und es mag immerhin ein jeder erhaben geſchnittener Stein ein Camee heiſſen, obſchon die von einer Farbe nicht ſo heiſſen ſollten. Aber das Wort Camee ſelbſt? — Ich bekenne Ihnen meine Schwäche: mir iſt es ſelten genug, daß ich ein Ding kenne, und weiß, wie dieſes Ding heißt; ich möchte ſehr oft auch gern wiſſen, warum dieſes Ding ſo und nicht anders heißt. Kurz, ich bin einer von den entſchloſſenſten Wortgrüblern; und ſo lächerlich vielen das etymologiſche Studium vorkömt, ſo geringfügig mir es ſelbſt, mit dem Studio der Dinge verglichen, erſcheint: ſo erpicht bin ich gleichwohl darauf. Der Geiſt iſt dabei in einer ſo faulen Thätigkeit; er iſt ſo geſchäftig und zugleich ſo ruhig, daß ich mir für eine gemächliche Neugierde keine wohllüſtigere Arbeit denken kañ. Man ſchmeichelt ſich mit dem Suchen, ohne an den Werth des Dinges zu denken, das man ſucht: man freuet ſich über das Finden, ohne ſich darüber zu ärgern, daß es ein Nichts iſt, was man nun endlich nach vieler Mühe gefunden hat.

Aber jede Freude theilt ſich auch gern mit,

und ſo müßen Sie ſich ſchon das Wort Camee von mir erklären laſſen.

Wir neuern Deutſche haben Camee unſtreitig geradezu von dem italiäniſchen cameo entlehnt. Meine Unterſuchung muß alſo auf dieſes, oder auf das ihm entſprechende franzöſiſche camayeu gehen. Nun laſſen Sie uns für's erſte den Menage [1]) unter camayeu nachſchlagen, und die daſelbſt geſammelten Ableitungen erwägen. Gaffarel und Huet machen es urſprünglich zu einem hebräiſchen, Menage ſelbſt aber zu einem griechiſchen Worte.

Gaffarel ſagt, camayeux hießen in Frankreich figurirte Achate, und weil man wäſſerichte oder gewäſſerte Achate habe, welche vollkommen wie Waſſer ausſähen, [2]) ſo hätten die Juden, die ſeit langer Zeit in Frankreich gewohnt und in deren Händen der Steinhandel größtentheils geweſen, das Wort vielleicht von dem hebräiſchen chemaija gemacht; welches ſo viel heiſſe als: him̃liſche Waſſer, oder, nach dem eigenen Ausdruke dieſer Sprache: ſehr ſchöne Waſſer. — Aber was ſind wäſſerichte oder gewäſſerte Achate? Was ſind Achate, die vollkommen wie Waſſer ausſehen? Sind das Achate, die ſo klar ſind wie das reinſte Waſſer? oder Achate, deren vielfarbige Fleken den Wellen des Waſſers gleichen? Und waren die figurirten Steine den̄ nur ſolche Achate, ſolche ſeltene Achate? Gab es den̄ nicht eben ſo viele, nicht unendlich mehrere, die mit dem Waſſer durchaus nichts ähnliches hatten? Kaum daß ein ſo ſeichter Einfall eine ernſtliche Widerlegung verdient.

Gründlicher wäre noch der Einfall des Huet. Auch Huet leitete camayeu aus dem Hebräiſchen

1) Dict. etym. da la langue franç.

2) A cause qu'on voit des achates ondées, representant parfaitement de l'eau.

her: aber von kamia, welches etwas bedeute, das man an den Hals hänget, um dem Gifte oder andern Schädlichkeiten zu widerſtehen; mit *einem* Worte, ein Amulet. „Deñ, ſagt er, man legte „dergleichen Steinen, auf die von Natur irgend „eine Figur geprägt iſt, ſehr große Tugenden bei.“ [1]) Doch Huet hätte wiſſen ſollen, daß kamia nicht eigentlich ein hebräiſches, ſondern ein rabbiniſches Wort iſt; das iſt, ein ſolches, welches die Juden ſelbſt aus einer fremden Sprache entlehnt haben. Und ſo fragt es ſich: aus welcher? und was bedeutet dieſes Wort in der Sprache, aus der ſie es entlehnt haben?

Menage würde uns deßfalls zu dem Griechiſchen verwieſen haben. Deñ er ſagt, camayeu komme her von χαμαι, *tief*, weil ſie tief gegraben worden. [2]) Aber wie? es ſind ja gerade nicht die tief, ſondern die erhaben geſchnittenen Steine, die man vorzüglich camayeux nennet.

Auſſer dieſen Ableitungen iſt mir weiter keine bekañt, als die von καυμα, die Cerutus, [3]) (nach dem Camillus Leonardus glaub' ich,) angibt. Καυμα heißt *Brand*; und daher ſei camae gemacht, weil dieſe Art Steine an ſulphuriſchen und heiſſen Orten gefunden würden. Cerutus verſteht die Onyxe darunter: aber woher beweiſet er, daß die Onyxe nur an ſolchen Orten erzeuget würden? Und geſezt, er bewieſe es, wie hat man den Namen Camee, in dieſem Verſtande, gleichwohl nur

1) Parcequ'on attribuoit de grandes vertus à ces pierres, qui sont empreintes naturellement de quelques figures.

2) A cause du creux où ces pierres sont taillés.

3) Mus. Calceolar. sect. 3. p. 212. Camae a nonnullis vocantur, sumta denominatione a voce Graeca καυμα, quod est idem quod incendium: dicunt namque in locis sulphureis et calidis inveniri.

den geſchnittenen Onyxen beigelegt? Was hatten dieſe vor den ungeſchnittenen Onyxen voraus, daß man ſie allein nach ihrem Erzeugungsorte benañte?

Noch kahler werden ihnen alle dieſe Grillen, gegen die wahre Abſtammung geſtellt, erſcheinen. Ich will Ihnen ſagen, wie ich auf dieſe gekommen bin. Die mineralogiſchen Schriftſteller des ſechzehnten und ſiebzehnten Jahrhunderts haben mich darauf gebracht, und Sie wiſſen von ſelbſt, daß die früheſten und beſten derſelben faſt lauter Deutſche waren. Bei ihnen fand ich nämlich das itaiäniſche cameo, das franzöſiſche camayeu, das lateiniſche camehuja, wie es Boot nent, [1]) bald gemohuidas, bald Gammenhü, bald gemmahuja, auch wohl gar getrennet, als zwei Worte, gemma huja geſchrieben. [2]) Was ich daraus aber

1) Nicht, wie es die alten Römer genañt haben. Dieſe kañten das Wort camehuja zuverläßig nicht; welches ich wider den Herrn Cronſtedt erinnere. S. deſſen Verſuch einer neuen Mineralogie, deutſche überſ. S. 16.

2) Gemohuidas ſchreibt es Erasmus Stella, deſſen Interpretamentum gemmarum, das zu Nürnberg 1517 zuerſt gedrukt worden, Brükmañ 1736 wieder auflegen laſſen. Parte 3. cap. 5. Gemmas ad ectypam eruditi dixere, quae ad imagines in eis scalpendas aptae sunt; harum quanquam multae numero sunt, peantides tamen, quae et gemohuidas nuncupatur, quo nomine praegnantes ac plenae significantur, sese principem offert, quod usu vulgatior est, dicitur mederi parturientibus et etiam parere.

Gammenhü ſchreibt es Konrad Geßner: (de Figuris lapidum p. 88. Tiguri 1565.) Gemmarii vero seu scalptores gemmarum gemmas minus duras ad hoc diligunt: ut quas Germani vulgo, a leni mollitie puto, Spekſtein appellant et Gammenhü.

Gemmahuja ſchreibt es Joh. Kentmañ: Nomenclatura rerum fossilium p. 32.

ſchließen mußte, iſt klar: folglich ſind die erſten Silben von camayeu oder cameo, das lateiniſche gemma; und die ganze Schwierigkeit iſt nur noch, was die lezten Silben in camehuja oder gemmahuja bedeuten ſollen.

Aus den Worten des Stella, die ich in der Note angeführet, dürfte man faſt auf die Vermuthung kommen, daß huja ſo viel als das deutſche hoch, aufgeſchwollen, trächtig, heiſſen ſolle. Doch wer würde ſich einen ſolchen lateiniſch-deutſchen Hybrida, den Franzoſen und Italiäner von uns angenommen hätten, leicht einreden laſſen? Und damit Sie auch nicht weiter lange herumrathen: ſo mache ich es kurz, und ſage Ihnen, daß huja ſo viel iſt, als onychia; und gemmahuja folglich nichts mehr und nichts weniger, als das zuſammengezogene und verſtümmelte gemma onychia. Aus gemma onychia ward gemmahuja; aus gemmahuja ward camehuja; aus camehuja ward camayeu: ſo wie wiederum aus gemmahuja, Gammenhü, cameo, ja allem Anſehen nach, auch das rabbiniſche kamia.

Ich halte dafür, dieſe Ableitung iſt an ſich ſo einleuchtend, daß ich nicht nöthig habe, mich viel nach andern Beweisgründen umzuſehen. Der vornehmſte indeß würde dieſer ſein: daß, vom Cäſalpinus an, es durchgängig von allen mineralogiſchen Schriftſtellern angenommen wird, daß der Camehuja oder Cameo nicht eine beſondere Stein-

Gemma huja ſchreibt es Agricola: (beim Gesner l. c.) Lapis, quem, quia ejus color candidus, pinguior videtur esse, Germani ex lardo nominaverunt, (quidam vocant gemmam hujam,) limes albus distinguit modo nigram, modo cineream materiam. Ejus pars potissimum candida latior, et Sarda nostris temporibus omnium maxime aptatur ad ectypas scalpturas.

art, ſondern nur ein beſonderer Name eines unter einem andern Namen bekañtern Steines ſei: nämlich des Onyx. Onyx, oder Onikel, oder niccolo, ſagen ſie alle, heißt dieſer Stein, weñ er nur geſchliffen, oder ſo iſt, wie er von Natur iſt: Cameo aber heißt er alsdañ, weñ er geſchnitten iſt, und zwar ſo geſchnitten, daß Figur und Grund von verſchiedener Farbe ſind. 1) Iſt nun aber jeder Cameo ein Onyx; bezeichnen beide Namen den nämlichen Stein: warum ſollen die Namen ſelbſt nicht auch urſprünglich die nämlichen Wörter ſein, weñ ſie es ſo leicht und natürlich ſein können, als ich gezeigt habe.

Vor dem Cäſalpinus wurde der Camehuja bald für dieſen, bald für jenen Stein ausgegeben; auch wohl zu einem eigenen beſondern Steine gemacht. Würde dieſes aber wohl geſchehen ſein, weñ man ſich um die Abſtammung des Wortes bekümmert hätte? Und hieraus lernen Sie deñ auch, mein Freund, ein wenig Achtung für meine liebe Etymologie überhaupt! Es iſt nicht ſo gar ohne Grund, daß oft, wer das Wort nur recht verſteht, die Sache ſchon mehr als halb kennet.

Zu einem beſondern Steine machte den Camehuja Kentmañ. 2) Auch wohl, vor dieſem, Camillus Leonardus. Deñ der Stein, den Leonardus kamam neñt, kañ wohl nichts anders als der cameo, die gemma onychia, ſein, wie aus den Keñzeichen, die er ſelbſt angibt, erhellet. 3) Aus

1) Caesalpinus de Metallicis L. 2. c. 122. Hos omnes hodie niccolos vocant, cum solum perpoliti sunt: exsculptos autem, ut substratum alterius coloris sit, cameos.

2) Nomencl. rer. foss. l. c.

3) Kamam seu kakamam, est albus variis coloribus distinctus, et a kaumate dicitur, quod incendium

dem Leonardus hat Boot dieſen kamam in ſein Verzeichniß unbekañter Edelſteine übergetragen; und nun wiſſen Sie doch ungefähr, was ſie von dem kamam, wie ihn Boot daſelbſt ſchreibt, denken müßen. Sie glauben kaum, wie ſehr ich in dieſem Verzeichniſſe mit meiner Etymologie aufräumen köñte!

Hingegen zu irgend einem andern Steine, als dem Onyx, machten den Gemmahuja Stella und Agricola. Und zwar Stella zur Päantis der Alten. Ich habe kurz vorher geſagt, zu welchem Irrtume die Worte des Stella: Paeantides, quae et gemohuidas nuncupatur, quo nomine praegnantes ac plenae significantur, wohl verführen köñten; nämlich in den lezten Silben von Gemmahuja unſer deutſches h o ch zu finden. Aber hier kañ ich ihnen nun genauer ſagen, was Stella eigentlich will. Er fand in ſeinem Plinius: Paeantides, quas quidam Gemonidas vocant, praegnantes fieri et parere dicuntur, mederique parturientibus. Dieſes Gemonidas fiel ihm auf: es hatte ihm mit dem Worte Gemmahuja ſo viel ähnli-

importat: reperitur in locis sulphureis, ac calidis; et frequentissime onixae (onychi) admixtus. Ejus determinata virtus nulla est, sed virtutem ex sculpturis seu imaginibus, quae in ipso sculptae sunt, accipit. (De Lapid. l. 2. p. 89. edit. Hamb.) Dieſe Stelle hatte ich im Sinne, als ich oben ſagte, daß es wohl Leonardus ſein möchte, aus dem Cerutus die Etymologie von Cameo genommen. Wenigſtens zeigt dieſe nämliche Etymologie, und die nämliche Angabe der Erzeugungsorte, daß der Cameo des Cerutus und der kamam des Leonardus nur ein und ebenderſelbe Stein ſein können. Dazu kommen noch die übrigen Merkmale des Leonardus; daß der Kamam an dem Onyx öfters anwachſe, und daß er ſeine ganze Kraft von den darauf geſchnittenen Figuren erhalte; welches alles den Cameo verräth.

ches, daß er glaubte, beide köñten auch nur das nämliche Ding bezeichnen: er formte alſo ſein gemohuidas vollends darnach, und ſo ward der Gemmahuja zur Päantis, zu dem Steine, von welchem die Alten glaubten, daß er für Gebärerinen heilſam ſei, weil er ſelbſt ſeinesgleichen gebäre. Aber Harduin verſichert, daß er in allen ſeinen Handſchriften des Plinius, anſtatt Gemonidas, Gaeanidas gefunden, und nun denke man, wie viel auf eine ſo zweifelhafte Lesart zu bauen ſei. Hätte Stella in ſeinem Plinius auch Gaeanidas geleſen, ſo wäre ſicherlich der Gemmahuja nie zur Päantis geworden. [1])

Auch mißbilligte ſchon Agricola dieſe Meinung gänzlich, der den Gemmahuja für den Spekſtein ausgab. [2]) Doch iſt das wider allen Augenſchein; unter hundert alten geſchnittenen Steinen, ſowohl erhabnen als tiefen, wird man nicht einen ſo thonichten finden. Deñ weñ die thonichten Steine ſchon gut zu ſchneiden ſind, ſo waren ſie doch den

1) Indeß läßt ſich freilich von Gaeanidas eben ſo wenig Rechenſchaft geben, als von Gemonidas, nur daß man aus jenem leichter abnehmen kañ, daß Plinius ohne Zweifel ein von γενναω oder von γενη abgeleitetes Wort dürfte geſchrieben haben. Vielleicht γυναικιζοντας, welches ſodañ Morbodus ausgedrükt hätte, weñ er von der Päantis, oder wie er das Wort ſchreibet, Peanites, ſagt:

Feminei sexus referens imitando labores.

2) Apud Gesnerum l. c. Lapidis, quam quia ejus color candidus pinguior videtur esse, Germani ex lardo nominaverunt, (quidam vocant gemmam hujam) limes albus distinguit modo nigram, modo cineream materiam. — Erasmus Stella gemohuidas nominans, easdem veterum Paeantides non recte facit.

Alten deſto untauglicher zum Abdruke; es wäre deñ — Aber von dieſer Vermuthung an einem andern Orte.

Unter den Neuern kenne ich nur den Herrn D. Vogler, von dem man ſagen köñte, daß er mit dem Agricola den Gemmahuja zum Spekſteine mache:[1]) weñ es nicht billiger wäre, von ihm anzunehmen, daß er nur zum Verſtändniſſe derjenigen ſeiner Vorgänger, die es wirklich gethan, unter die verſchiedenen Namen des Spekſteins auch den Namen Gemmahuja ſezen wollen.

Einem kleinen Einwurfe will ich noch zuvorkommen, den man mir gegen meine Auflöſung des camehuja in gemma onychia machen köñte. Man dürfte ſagen: warum ſollten die Alten mit zwei Worten ausgedrükt haben, was ſie mit zwei Silben ſagen koñten? warum gemma onychia, da ſie kürzer mit onyx dazu kommen koñten? Darum, antworte ich: weil onyx bei den Alten nicht allein der Name eines Edelſteines, ſondern auch einer Marmorart war; ja ſogar der Edelſtein dieſen ſeinen Namen von dem Marmor bekommen hatte.[2]) Zum Unterſchiede alſo,

1) Pract. Mineralſyſtem S. 100.

2) Plinius L. 37. sect. 24. Exponenda est et onychis ipsius natura, propter nominis societatem: hoc in gemmam transilit ex lapide Carmaniae. An der andern Stelle wo Plinius des Marmors dieſes Namens gedenkt, (L. 36. sect. 6.) ſtehet anſtatt Carmania, welches eine Provinz in Perſien war, Germania. Aber Salmaſius hat ſchon angemerkt, (ad Solinum p. 558) daß dieſes ein bloßer Schreibfehler ſei, und Harduin hätte daher nur immer Carmania, anſtatt Germania, dort in den Text nehmen ſollen. Er hat dieſe Ehre wohl ſtreitigern Lesarten erwieſen. Indeß gibt mir das, was er daſelbſt in der Note hinzuſezt, Gelegenheit zu einer andern Anmerkung. Cave porro, ſchreibt Harduin, onychem hoc loco putes a Plinio pro

und weñ ein groſʒer Theil des Werths von dieſem Unterſchiede abhing, mußte man ja wohl gemma onychia oder onychina ſagen.

Und nun noch ein paar Amerkungen, die ungefähr eben ſo wichtig ſind, als der ganze Braſt, mit dem ich dieſen Brief vollgepfrofet habe.

Weñ ein Cameo, oder camayeu, nur ein ſolcher erhaben geſchnittener Stein geheiſſen hat und

gemma ea accipi, quam nostri vocant Cassidoine, ut plerisque visum. Ich frage, was iſt das für ein Wort: Cassidoine, und wie kömt der Onyx dazu, von den Franzoſen ſo genant zu werden? Beim Richelet wird Cassidoine durch Murrha erklärt, und hinzugeſezt: Manière de pierre précieuse, embellie de veines de diverses couleurs. Sehr gründlich! Aber in einem Wörterbuche möchte man auch gern lernen, wo das Wort ſelbſt herkomme; und davon findet ſich nichts. Ich will es kurz machen: Cassidoine iſt nichts als ein alberner Schreibfehler, den die Unwiſſenheit fortgepflanzet, und nun faſt gültig gemacht hat. Es ſoll Calcedoine heiſſen: Quae hodie Calcedonia audit, et corrupte Cassedonia, ſagt Laet. Deñ der milchfarbene trübe Achat, den wir jezt Chalcedon nennen, hieß in ſpätern Zeiten weiſſer Onyx. Wie er aber zu dem Namen Chalcedon gekommen, iſt ſchwer zu ſagen; da er mit allen den Steinen, welche bei den Alten von Karchedon, oder Kalchedon, ihren Beinamen haben, nicht das geringſte Ähnliche hat. So viel weiß ich nur, daß er dieſen Namen nach den Zeiten des Marbodus muß bekommen haben. Deñ der Chalcedon des Marbodus iſt weder unſer Chalcedon, noch ſonſt ein onyxartiger Stein, ſondern der kalchedoniſche Smaragd des Plinius, vermengt mit ebendeſſelben ſmaragdartigem Jaspis, Grammatias oder Polygrammos genant, wie aus dem Zuſaze, daß er den Rednern und Sachwaltern dienlich ſei, erhellet. Weder die Ausleger des Marbodus, noch Salmaſius, der den Chalcedon des Marbodus blos für des Plinius turbida jaspis, quam Calchedon mittebat, hielt, haben dieſes gehörig bemerkt.

eigentlich heiſſen ſollte, deſſen Grundlage von einer andern Farbe iſt, als die darauf geſchnittene Figur: der alſo zuverläßig ein Onyx ſein wird, weil unter den Edelſteinen nur die Onyxe dergleichen reguläre Lagen von verſchiedener Farbe haben: ſo wird man leicht daraus errathen können, von welcher Beſchaffenheit diejenigen Gemälde ſein müßen, welche die Franzoſen gleichfalls camayeux nennen, und einſehen, warum dergleichen Gemälden dieſer Name beigelegt worden. Nicht weil ſie das Basrelief nachahmen, heiſſen ſie camayeux; wie ſich Pernetty 1) und andere einbilden: deñ ich wüßte nicht, was χαμαι, wovon er das Wort mit dem Menage ableitet, mit dem Basrelief gemein hätte? Sondern ſie heiſſen ſo, weil ſie ganz aus e i n e r Farbe auf einen Grund von einer andern Farbe gemalet ſind, und hierin die geſchnittene gemma onychia nachahmen. 2)

1) Dict. de Peint. Ce mot ne devroit servir que pour les bas-reliefs. puisqu'il tire son nom du mot grec χαμαι, qui signifie b a s, à t e r r e. Mariette, und aus ihm Richelet, nebſt andern Wörterbüchern, ſagen eben das.

2) (Mit Leſſings Vermuthung, daß Camee, beſonders in der Form von gemmahuja, aus gemma onychia entſtanden ſei, ſtim̃t auch Fiorillos Meinung zum Theil überein. „Ich wage, ſagt er, die Vermuthung, daß ca„meus aus dem Worte gemma entſtanden ſei. Die „Buchſtaben c, b und g werden im Latein des Mit„telalters oft verwechſelt; und in einer Stelle beim „Carpentier heißt der Camee ſogar gamau. Auch fin„det man jamme für gemma in den provenzaliſchen „Dichtern. Dieſe Etymologie wird ſich den Sprachfor„ſchern vielleicht mehr als die andern empfehlen, bei „denen man zu den orientaliſchen Sprachen ſeine „Zuflucht nehmen muß.“ Aus zwei Stellen bei Vaſari macht es Fiorillo wahrſcheinlich, daß die Italiäner anfänglich die zweifarbige Steinart, aber nicht die Arbeit, ſie mochte vertieft oder erhöht ſein, cameo

überhaupt will ich hier noch hinzuſezen, daß das Erhabene ſo wenig das Weſentliche des Cameo ausmacht, daß auch ſogar tief geſchnittene Steine (Onyxe verſteht ſich) Cameen heiſſen können und heiſſen ſollten, ſobald ſie durch die obere einfarbige Schichte bis auf die untere Schichte von einer andern Farbe geſchnitten worden, und alſo die Area von dieſer, und das Bild von jener Farbe erſcheinen. Es iſt noch nicht ſo gar lange her, daß die Franzoſen ſelbſt das Wort camayeu ebenſowohl von tiefer, als von erhabener Arbeit brauchten. Les jouaillers et les lapidaires, ſchrieb Felibien in ſeinem Dictionnaire des Arts, nomment camayeux les onyces, sardoines et autres pierres taillées en relief ou en creux. Nur die Worte et autres pierres taillées hätte er ſollen weglaſſen. Deñ höchſtens können nur die Sardonyxe noch dazu gerechnet werden, als welche von den Alten mit unter dem allgemeinen Namen der Onyxe begriffen wurden, und allein einer ähnlichen Bearbeitung fähig ſind.

Vielleicht auch iſt dieſer ältere und weitere Gebrauch des franzöſiſchen camayeu die Urſache, warum die neuern Schriftſteller dieſer Nation, weñ ſie erhaben geſchnittene Steine durch ein Kunſtwort ausdrüken wollen, lieber pierre camée, als camayeu, ſagen. Wir Deutſche wenigſtens wollen, zu dieſer Abſicht, nur immer das fremde und neue Camee lieber fortbrauchen, als das alte Gemmenhü erneuern. Es wäre deñ, daß wir es ganz in ſeinem lauterſten Verſtande erneuern, und nicht alle und jede erhaben geſchnittene Steine, auch nicht nur allein erhaben, ſondern auch tief geſchnittene Steine, an welchen das Bild eine andere Farbe als

genañt haben; und erſt nachher ſei der Name blos den erhöht geſchnittenen Steinen gegeben worden.)

die obere Fläche zeiget, damit belegen wollten. Weñ wir ſodañ dieſen genuinen Begrif wiederum damit verbinden lernten, ſo ſehe ich nicht, warum wir nicht, eben ſo gut als die Franzoſen, auch die einfarbigen Gemälde auf einem Grunde von einer andern Farbe, Gemmenhüe, oder Gemälde auf Gemmenhüart, nennen köñten.

Acht und vierzigſter Brief.

Noch finde ich bei den Exempeln, welche Herr Klotz zur Erläuterung ſeiner zweiten Anmerkung über das Mechaniſche der Kunſt beibringet, einiges zu erinnern, welches ich freilich übergehen müßte, weñ mir nur um Herrn Klotz zu thun wäre. Ich will es alſo nur gegen ſeine Währmänner erinnert haben, und Herr Klotz hat von dem Tadel mehr nicht anzunehmen, als davon auf die Rechnung des zahmen Nachſchreibers fallen kañ.

„Herr Winkelmañ, (ſind ſeine Worte,) gedenkt „eines Sardonych, welcher aus vier Lagen, einer „über der andern, beſteht, und auf welchen der „vierſpännige Wagen der Aurora erhaben geſchnit„ten iſt.“ Erſt, mit Erlaubniß des Herrn Klotz: Winkelmañ gedenkt keines Sardonych, ſondern eines Sardonyx. Warum man in der mehrern Zahl noch wohl, weñ man will, Sardonyche ſagen darf, das weiß ich; aber wie man auch in der einfachen Zahl Sardonych ſagen könne, das iſt mir zu hoch. Vielleicht zwar iſt einem lateiniſchen Gelehrten, der ſich herabläßt, deutſch zu ſchreiben, ein ſolcher Schnizer allein erlaubt. Und ſo habe er deñ ſeine Schnizer, oder Drukfehler, wie er ſie nennen will, für ſich! Was ich eigentlich hier anmerken will, iſt gegen Winkelmañ. Winkelmañ hatte Unrecht, einen Stein, von dem er ſelbſt ſagt, daß er vier Lagen von vier verſchiedenen Farben habe, einen Sardonyx zu nennen. Der Sardonyx muß ſchlechterdings nur drei Lagen von drei Farben zeigen; [1])

1) Plinius L. 37. sect 75. Sardonyches e ternis glutinan-

zwei, die er als Onyx haben muß, und eine dritte, welche dem Sarder oder Carneol gleichet, und wodurch er eben der Sardonyx wird. Plinius, Iſidorus, Marbodus nennen dieſe drei Farben: ſchwarz, weiß, roth. Aber die erſte iſt ſo unveränderlich nicht; deñ ſie kañ ebenſowohl grau oder braun, als ſchwarz ſein. Nur die zweite und dritte ſind unumgänglich; deñ ohne die zweite köñte er kein Onyx, und ohne die dritte kein Sardonyx heiſſen. 1) Nun aber iſt unter den vier Farben des von Winkelmañ ſogenañten Sardonyx die dritte gerade nicht; und das iſt ſonach der zweite Grund, warum ihm dieſer Name abzuſprechen. Meinem Bedünken nach hätte ihn Winkelmañ ſchlechtweg Onyx, höch-

tur gemmis — aliunde nigro, aliunde candido, aliunde minio, sumtis omnibus in suo genere probatissimis. Vor dem Harduin las man zwar in dieſer Stelle anſtatt e ternis, e ceranniis, und dieſe alte Lesart hat auch der deutſche überſezer beibehalten, bei dem es ſonderbar genug klingt: „aus Donnerkei„len zuſammengekittet.“ Doch Harduins Verbeſſerung iſt unwiderſprechlich, wie man bei ihm ſelbſt nachſehen mag. Auſſer dem Iſidorus hätte er auch noch den Marbodus für ſich anführen können, der eben ſo ausdrüklich von dem Sardonyx ſagt:

Tres capit ex binis unus lapis iste colores;
Albus et hinc niger est, rubens supereminet albo.

1) Salmaſius will zwar, (ad Solinum p. 563.) daß die arabiſchen Sardonyxe nichts von der rothen Farbe gehabt: allein in der Stelle des Plinius, worin er das finden will, finde ich es nicht. Eben ſo wenig kañ ich mir mit ihm einbilden, daß Plinius geglaubt, Sardonyx ſolle ſo viel heiſſen als Sarkonyx, oder daß er auch nur andeuten wollen, als ſei dieſes von einigen geglaubt worden. Deñ Plinius ſagt zu ausdrüklich: Sardonyches olim, ut ex nomine ipso apparet, intelligebantur candore in Sarda.

ſtens einen vielſtreifigen Onyx nennen ſollen. Deñ ob man dem Onyx ſchon nur zwei Schichten von zwei Farben beilegt: ſo iſt dieſes doch nur von dem Onyx, wie er in kleine Stüken gebrochen, nicht aber, wie er wächſt, zu verſtehen. Ich will ſagen: da dieſe zweifarbigen Schichten wechſelsweiſe parallel laufen, ſo kañ jede mehr als einmal, und die dunklere auch mit verſchiedenen Schattirungen, wiederkommen, weñ man dem Steine Dike genug läßt. Da aber eine ſolche Dike zu Ring- und Sigelſteinen eben nicht die bequemſte iſt: ſo wird er freilich aus der Hand des Steinſchleifers ſelten anders als mit zwei Schichten kommen. Nur weñ dieſe Schichten dünne genug ſind, oder das Kunſtwerk, zu welchem er beſtiṁt wird, eine größere Dike erfordert, wird er, wie geſagt, jede der zwei Schichten mehr als einmal, und die dunklere nach verſchiedenen Schattirungen haben können. Und das iſt hier der Fall. Die vier Lagen des winkelmanniſchen Steines ſind in ihrer Folge: ſchwarzbraun, braungelb, weiß und aſchgrau. Alle dieſe Farben und Schichten kommen ihm als Onyx zu; und beſonders, ſieht man wohl, ſind die zwei erſten nichts als Verlauf der nämlichen Schichte in's Hellere: ſo wie die vierte, die aſchgraue, (weñ ſie ihm anders hier nicht aufgeſezt iſt,) nichts als allmählige Verdunkelung der weiſſen Schichte in die natürlicher Weiſe wiederum angränzende ſchwarzbraune oder braungelbe ſein dürfte. Freilich iſt die rothe Farbe, die den Sardonyx zum Onyx macht, im Grunde auch nichts als eine Variation der braunen: deñ beide ſind, ihren Beſtandtheilen nach, auch vollkommen der nämliche Stein: aber weñ deñ nun einmal für dieſe Variation ein beſonderer Name beſtiṁt iſt, warum will man ihn einer andern beilegen?

Ein zweites Exempel nim̃t Herr Klotz aus der Daktyliothek des Zanetti. „In der zanettiſchen „Sam̃lung, ſagt er, wird ein Tiger aus dem „orientaliſchen Steine Maco bewundert, wo ſich „der Künſtler der Fleken des Steines bedient hat, „um die Fleken des Tigers auszudrüken.“ Maco? Wer hat jemals von einem ſolchen Steine gehört? Da wird ſich ganz gewiß wieder der Sezer verſezt, oder der Schreiber verſchrieben haben. So iſt es: den̄ Gori, von dem die Auslegungen dieſer Daktyliothek ſind, ſagt: exsculptum lapillo orientali, quem vulgo appellant Moco. Moco alſo: nicht Maco: und nun errathe ich es ungefähr, daß Gori einen Mokhaſtein meinet: einen Stein, den jezt faſt jeder kleine Galanteriekrämer kennet, da er häufig in Ringe verarbeitet wird. Gleichwohl muß ihn — ich will nicht ſagen, Herr Klotz; wer wird von dem was anders erwarten? — ſondern Gori ſelbſt nicht gekan̄t haben. Den̄ ſonſt hätte er ihn uns gewiß bei ſeinem alten wahren Namen, der zugleich die Difinition iſt, und nicht blos bei dieſem ſo viel als nichts ſagenden Juweliernamen, genan̄t. Der Mokhaſtein iſt ein Dendrachat, und hat in den neuern Zeiten dieſen Namen bekommen, nicht weil er eben um Mokha gefunden, ſondern aus andern öſtlichen Ländern nach dieſem Hafen gebracht und von da in Menge nach Europa geführet wird. 1)

1) Hill, in ſeinen Anmerkungen über den Theophraſt, S. 86. Agates, with the resemblance of trees and shrubs on them, they call'd, for that reason, Dendrachates. These are what our jewellers ar this time call Mochostones, but improperly; for they are not the product of that kingdom, but are only used to be brought from other countries and shipp'd there for the use of our merchants.

Neun und vierzigſter Brief.

Gori zeigt ſich überhaupt, in ſeiner Daktyliothek des Zanetti, nicht eben als einen beſondern Steinkenner. Er ſchrieb den Namen hin, wie er ihn hörte; unbekümmert, ob ſeine Leſer etwas dabei würden denken können, oder nicht. Mochte er doch wohl öfters ſelbſt nichts dabei denken.

Sie erinnern ſich, was ich bereits in meinem fünf und zwanzigſten Briefe wegen der prasma smaragdinea wider ihn angemerkt habe. Einer ſolchen Prasma fand er den Stein ſehr ähnlich, auf welchem er den Kopf des jungen Tiberius erkan̄te; [1]) und wie ſagt er, daß man dieſen Stein nenne? Quem Igiadam appellant: oder mit den Worten ſeines Überſezers: Igiada molto bella, che al Prasma di smeraldo assai si avuincina. Sie ſollen zwanzig Naturaliſten aufſchlagen, ehe Sie dieſer Igiada auf die Spur kommen. Und werden Sie wohl glauben, daß es weiter nichts, als der verſtümmelte ſpaniſche Name eines ſehr bekan̄ten Steines iſt? Die Spanier nennen piedra de hijada einen lapidem nephriticum, einen Nierenſtein, den ſie häufig aus ihren amerikaniſchen Provinzen bringen. [2]) Dieſer hat auch wirklich die Farbe eines Praſius oder Präſem; aber bei weitem nicht deſſen Härte, und kan̄ folglich auch deſſen Politur nicht haben. Dazu iſt der Name Igiade bei dem Gori um ſo viel unſchiklicher, weil,

1) Tab. 9. pag. 17.

2) Laet. L. 1. c. 23.

weñ es eine wirkliche piedra de hijada wäre, die Arbeit darauf unmöglich alt ſein köñte. 1)

Sollte ein Gelehrter dem unwiſſenden Pöbel die Worte ſo aus dem Munde nehmen, weñ es nur an ihm liegt, ſich von den nämlichen Dingen ohne ſie, eben ſo richtig als allgemein verſtändlich, auszudrüken? Sollte er, einen Stein zu benennen, lieber mit dem Juwelier und Seefahrer, als mit dem Griechen und Römer, als mit dem Naturforſcher ſprechen? Gleichwohl iſt es in den ſpätern Zeiten faſt immer geſchehen; und nur dadurch ſind in dieſem Theile der Naturgeſchichte der Dunkelheiten und Verwirrungen ſo viel geworden, die ſich nothwendig auch je länger je mehr häufen müßen, weñ ſich ein jeder nach eigenem Gutdünken, oder mit dem erſten dem beſten Worte, das er gehört, darin ausdrüken darf. Schon der ehrliche Stella, vor mehr als zweihundert Jahren, eiferte wider dieſe Unart: aber was half es? Seine Worte ſind der Beiſpiele wegen merkwürdig. Se non parum admirari, ſchreibt er, 2)

1) (Selten iſt ein Wort in den verſchiedenen Sprachen, durch die es gegangen, ärger entſtellt worden, als dieſes. Von ἰσχιον, die Lende, Hüfte, heißt, wie bekañt, das Hüftweh: malum ischiaticum. Dies leztere Wort veränderte man bald in sciaticum; daher auch im Italiäniſchen la sciatica, und im Franzöſiſchen la sciatique oder siatique. Hievon nun erhielt der lapis nephriticus oder Nierenſtein, ſeinen Namen, weil man ihn ehemal gegen die Nierenkrankheit und das Hüftweh als Arznei brauchte. Aber die Spanier machten piedra de hijada (von hijada, die Hüfte) daraus; die Italiäner osiada, und die Franzoſen gar iade, ob er gleich bei ihnen auch sciadre, und wegen ſeiner vermeinten Arzneikraft, pierre divine heißt.)

2) Praef. Interpret. Gemm.

viros alioquin doctos, in his rebus, quae natura tanta ornasset pulchritudine, barbara ac plebeja uti nuncupatione, ut scil. carbunculos *rubinos*, lychnites *amandinos*, sandaresios *granatos*, chrysolithos *citrinos*, dicerent et plerasque alias ineptissimis vocabulis appellarent, quae tamen elegantissimis nominibus apud scriptores, tum Graecos, tum Latinos celebrarentur. Den Rubin ausgenommen, über den man durchgängig einig iſt, wird man die übrigen neugeprägten Namen von nachherigen Schriftſtellern auf ganz andere alte zurükgeführet finden. Sie mögen darin auch leicht eben ſo viel Recht haben, als Stella: nur wegen des Amandins möchte ich es lieber mit dieſem halten. Ein Wort hierüber:

Die lychnis und der carbunculus alabandicus iſt bei dem Plinius ein und ebenderſelbe Stein; einmal nach einer ihm beſonders zukommenden Eigenſchaft, und einmal nach der Gegend, wo er vornehmlich gefunden ward, ſo genañt. Deñ beide ſind dem Plinius aus dem genere ardentium, beide ſind ihm nigriores oder remissiores carbunculi, und von beiden ſagt er, daß ſie in Orthosia caute oder circa Orthosiam gefunden würden. Weñ alſo Stella den Amandin der Neuern zu der lychnis der Alten macht: ſo macht er ihn zugleich zum carbunculo alabandico, das iſt, zu einem dunkelrothen Rubin. Cäſalpinus hingegen, Boot, Laet und die ganze Heerde ihrer Nachfolger, machen den Amandin zum Troezenius des Plinius, das iſt, zu einem Rubin mit weiſſen Fleken. Doch unterſcheiden eben dieſe den Amandin von dem Almandin, welchen leztern ſie für den carbunculum alabandicum ausgeben, obſchon ohne im geringſten zu vermuthen, daß dieſer und die lychnis ein und ebenderſelbe Stein ſei. Ich habe aber nicht finden können, mit welchem Grunde ſie den Almandin und Amandin zu zwei verſchiedenen

Steinen machen: beide Namen ſcheinen nur ein Wort, beide nichts als das verſtümmelte alabandicus zu ſein. Dazu kömt eben dieſes Zeugniß des Stella, welcher hundert Jahre früher geſchrieben als ſie alle, und dem zufolge eben darum der Amandin kein weiß geſprengter Rubin ſein kan, weil er ihn zur lychnis macht. Stella gedenkt auch an einem andern Orte, wo er ausdrüklich alle die neubenanten Arten des carbunculus herrechnet, nur des Amandin, und keines Almandin. [1]) Kurz, die Weſen ſind hier ohne Noth vermehrt worden; und mich wundert nur, daß ſelbſt Hill ſich dieſen chimäriſchen Unterſchied noch gefallen laſſen. [2])

Ich erinnere mich hier, noch über einen andern ſeltſamen Namen eines Edelſteines den eigentlichen Aufſchluß bei dem Stella gefunden zu haben. Unſere Voreltern, wie Sie wiſſen, nanten einen Opal einen Waiſe, oder wie ſie es ſchrieben, Weſe, Wehſe, Weiſe. Woher dieſem Steine dieſer Name? Boot will, er habe ihn vermittelſt des paederos erhalten, eines Beinamens, den man, wie Plinius meldet, gemeiniglich dem ſchönſten Opal wegen ſeiner beſondern Lieblichkeit gab. Olim paederos, ſchreibt Boot, [3]) haec gemma vocata est, a puero et amore, quod pueri pulcherrimi et innocentissimi instar omni amore digna sit. Ab hoc nomine forte deductum est nomen illud Germanicum, quo apellatur ein Wehſe; id est, pupillus, quod nomen pueris tantum convenit. Aber ich möchte es Booten nicht auf ſein Wort glauben, daß Waiſe ehedem nur von Knaben gebraucht worden: warum

1) Parte 3. c. 1.

2) Theophrastus History of Stones, p. 44.

3) L. 2. c. 46.

deñ nicht auch von Mädchen? Jezt wenigſtens wird es von beiden gebraucht, und zwar von beiden als ein Wort weiblichen Geſchlechts; wir ſagen: „dieſer Knabe iſt eine „Waiſe, er ward ſehr jung zur Waiſe.“ Doch das war ehedem allerdings anders, und man brauchte das Wort im mäñlichen Geſchlechte; obſchon nicht blos für das mäñliche Geſchlecht. Weñ jedoch auch dieſes geweſen wäre: ſind deñ nur Knaben, welche Waiſen ſind, liebenswürdige Knaben? Boot hätte ſo ſiñreich nicht ſein dürfen: das deutſche Waiſe iſt nichts als das überſezte orphanus; orphanus aber war zu den Zeiten des Stella der allgemein angenommene Name des Opals, und war es wahrſcheinlich durch nichts als durch einen Fehler der Copiſten in den Schriften des Albertus Magnus geworden. 1) Hätte Boot bei dem Stella dieſes geleſen, ſo würde er nicht umgekehrt geglaubt haben, daß orphanus die Überſezung von Waiſe ſei, auch würde er den orphanus nicht blos zu einer geringern Art des Opals gemacht haben, da aus den Worten des Stella erhellet, daß damals alle Opale Orphane hießen, und man kaum jenen alten ächten Namen mehr dafür erkennen wollte. Auch Friſchen muß der Urſprung des Weſe unbekañt geblieben ſein; er führt das Wort, das er nach dem Peucer durch asterios und eristalis erkläret, in ſeinem Wörterbuche nur kaum an; und weñ er aus ebendemſelben beibringt, daß die Deut-

1) Quaenam haec gemma foret, quam tantopere et ad insaniam Nonius adamasset, quam ego opalum cum dixissem, convivae caeteri orphanum me dicere debere clamitabant. — Vitio librariorum, qui opali loco, orphani nomen substituere, id venisse, ob id elimandum obeliscoque expungendum in Alberti codicillo hoc vocabulum, opalumque ejus loco inscribendum fore.

ſchen dieſen Namen mehreren Edelſteinen beilegten, ſo hätte er, zu Vermeidung der Mißdeutung, wohl hinzuſezen mögen, was für mehrern? Keinen andern als ſolchen, die, ſo wie für gewendet werden, in verſchiedene Farben ſpielen, und folglich insgeſamt unter das Geſchlecht der Opale gehören.

Funfzigſter Brief.

Auch finden ſich die nichtsbedeutenden Namen Achatonyx, Achatſardonyx, zum öftern bei dem Gori; und er ohne Zweifel iſt es, der dem Herrn Lippert damit vorgegangen.

Weñ es indeß keiner Ungereimtheit an einem Vertheidiger fehlen ſoll: ſo hat der Achatonyx den ſeinigen an einem jenaiſchen Recenſenten des erſten Theiles dieſer Briefe bereits bekommen.[1]) Dieſer läugnet, daß man heut zu Tage unter dem Namen Achat, als einem Geſchlechtsnamen, alle edlere Hornſteine begreife, und ſagt: „Wir haben noch nie gehört, „daß man den Chalcedon einen Achat genañt.“ Wir! So muß dieſes Wir überhaupt nicht viel von dergleichen Dingen gehört haben. Brückmañ ſagt:[2]) „Der Achat wird von den mehreſten „Schriftſtellern, die von Edelſteinen geſchrie„ben haben, für das Hauptgeſchlecht aller dieſer „Steine ausgegeben, welche wir in dieſem Ab„ſchnitte beſchrieben haben.“ Und was hatte er in dieſem Abſchnitte für Steine beſchrieben? „Quarz„artige, im Anbruch glatte oder glänzende, halb „durchſichtige und undurchſichtige Edelſteine, die „auch von einigen hornartige, der Ähnlich„keit zufolge, genañt werden.“ Ja, er ſezt ausdrüklich hinzu: „Z. E. von halb durchſichtigen „Steinen werden der Chalcedon, der Carneol u. „ſ. w. von undurchſichtigen der Onyx für Achat-

1) 96 St. v. Jahr 1768.

2) Abhandlung von Edelſteinen S. 85.

„arten angenommen.“ — Aus welchen Büchern hat deñ nun das jenaiſche Wir, vielwiſſenden Tones, ſeine Mineralogie gelernt, daß es ſo bekañte Dinge theils läugnet, theils nie gehört hat? Und ſo, wie die mehreſten Schriftſteller *vor* Brückmañ den Achat zum Geſchlechtsnamen aller edlern Hornſteine, den Chalcedon nicht ausgeſchloſſen, gemacht: ſo haben dieſes auch noch viele nach ihm gethan, von welchen ich Vogeln ſtatt aller nennen will. 1)

„Der Name Achatonyx, (fährt der Jenenſer „fort,) iſt kein Monſtrum, wie Leſſing glaubt, weñ „gleich Achat und Onyx zu *einem* Geſchlechte ge„hören. Auf ſolche Art müßte der Chalcedonyx „auch ein Monſtrum ſein.“ Mit Erlaubniß: ich habe ihn ein Monſtrum genañt, nicht in ſo fern Achat und Onyx zu *einem* Geſchlechte gehören, und nur verſchiedene Arten des nämlichen Geſchlechts ſind, die ſich allerdings componiren laſſen, wie ich bei dem Sardonyx zugeſtanden habe, und aus dem Chalcedonyx nicht erſt zu lernen brauche; ſondern in ſo fern, als Achat das Geſchlecht und Onyx die Art iſt, und alle Compoſita aus Geſchlecht und Art widerſinnige Compoſita ſind. Gleichwohl möchte man ſich auch den Chalcedonyx verbitten: deñ nicht einmal unſern Chalcedon kañten die Alten unter dieſem Namen, geſchweige den Chalcedonyx. Und was will man deñ damit? Die weiſſe Schichte des Onyx iſt jederzeit Chalcedon: nämlich was wir jezt Chalcedon nennen, ein milchfarbener Achat. Weñ eine dunklere Schichte dazu köñt, ſo heißt der Stein Onyx: aber wañ und warum ſoll er Chalcedonyx heiſſen? Weñ er durchſichtiger iſt? Schon der Onyx iſt ja nicht immer ganz undurchſichtig; und es muß daher wohl eine ſehr mißliche

1) Mineralſyſtem, S. 132.

Sache ſein, mit Brückmañ [1]) den ganzen Unterſchied zwiſchen ihm und dem Chalcedon auf dem Mehr oder Weniger beruhen zu laſſen. Ich begreife zwar, warum man für die weiſſe Schichte des Onyx, die gar wohl allein ſein kañ, die man zu kleinen tiefgegrabenen Werken auch allein brauchen kañ, einen beſondern Namen für nöthig erachtet; und da einmal der Name Chalcedon hierzu genommen worden, ſo mag er es nur immer bleiben. Aber wozu man aus dieſem Chalcedon nun wiederum einen Chalcedonyx machen ſoll, das kañ ich nicht begreifen.

Es iſt freilich blos willkürlich, ob man den Namen Achat, oder einen andern, zum Geſchlechtsnamen der edlern Hornſteine machen will. Brückmañ hielt es darum nicht für thunlich, [2]) weil der Achat nichts als eine Zuſammenſezung mehrerer ſolcher an Farbe und Durchſichtigkeit verſchiedener Hornſteine ſei, gegen die er ſich gleichſam wie die Glokenſpeiſe zu den Ingredienzen derſelben verhielte. So ungereimt es nun herauskommen würde, Meſſing oder Blei zu einer Art Glokenſpeiſe zu machen: eben ſo ungereimt ſei es, den Carneol oder Chalcedon oder Onyx für einen Achat auszugeben. Das mag ſein; und weñ man will, mag man daher auch lieber mit Brückmañ den Chalcedon, anſtatt des Achats, zum Geſchlechtsnamen aller dieſer Steine ausſondern. So viel bleibt doch immer unſtreitig, daß ſie alle zu e i n e m Geſchlechte gehören, und daß, weñ man auch ſchon den Onyx nicht zu einem Achate machen ſollte, dennoch beider Beſtandtheile die nämlichen ſind, und ſie ſich folglich nur nach

1) S. 71 und 80.

2) S. 86.

den Farben, oder der Lage dieſer Farben, unterſcheiden können. Aber auch das ſollen ſie nicht, zufolge dem jenaiſchen Recenſenten: deñ er ſagt, „daß die reguläre Lage der farbigen Streife den „Achat zum Onyx mache, müße er darum bezwei„feln, weil die Streife keine nothwendige Eigen„ſchaft des Onyx wären, und es auch genug Achate „gäbe, die eine reguläre Lage von farbigen Strei„fen hätten, und gleichwohl darum noch nicht zu „Onyxen würden.“ Daß doch ſolche Herren meiſtentheils das Beſte in petto behalten! Ich wäre wohl begierig, einige von dergleichen Achaten, die eine reguläre Lage von farbigen Streifen haben, und gleichwohl keine Onyxe ſind, von ihm kennen zu lernen. Ich will ihm Dank für ſeine Belehrung wiſſen. Nur muß er mir nicht mit den ſogenañten Bandſteinen aufgezogen kommen. Deñ es iſt zwar wahr, daß die Bandſteine eine reguläre Lage von farbigen Streifen haben, und doch keine Onyxe ſind: aber ſie ſind auch keine Achate. Sondern es ſind Jaſpisarten; wie ſie deñ auch bei Kennern Bänderjaſpis heiſſen, und nur von ganz Unwiſſenden Bänderachat genennet werden. Schon Theophraſt hat die reguläre Lage der farbigen Streifen mit für ein Hauptkeñzeichen des Onyx angegeben; das iſt ſie auch beſtändig geweſen und iſt es noch jezt, da man ſich an die Farben ſelbſt, welche Theophraſt angab, nicht mehr bindet. [1])

1) Theophraſt ſagt, daß das Weiſſe und Braune, aus welchen der Onyx beſtehe, parallel liegen müße. Das übrige will ich mit den Worten ſeines engliſchen Commentators bekräftigen. The zones, ſagt Hill, are laid in perfect regularity, and do not, according to the judgment of the nicest distinguishers of the present times, exclude it from the Onyx-Class, of whatsoever colour they are, except red; in which case it takes

Wahrlich, es verlohnt ſich der Mühe, die ausgemachteſten Sachen zu bezweifeln, die angenommenſten Syſteme zu verwerfen und überall das Oberſte zum Unterſten zu kehren, um nur den Herrn Klotz nicht Unrecht haben zu laſſen!

Der einzige Siñ, den man noch allenfalls mit dem Namen, Achatonyx, verbinden köñte, wäre dieſer, daß man einen Onyx darunter verſtände, der an Achat angewachſen, oder noch nicht ganz von dem Achate getreñt worden, in welchem er gewachſen. In dieſem Sinne kañ ſich auch wohl der Naturaliſt dieſes Namens bedienen, um ein dergleichen Stük in ſeinem Kabinete zu bemerken: ſo wie er noch tauſend ſolcher Namen machen kañ, ähnliche Verbindungen verſchiedener Körper anzudeuten. Aber dieſe Namen zu Benennungen beſondrer Arten machen, und von ihnen etwas ſagen, was ſich nur von einigen Arten ſagen läßt, (wie z. E. mit Herrn Klotz, daß ſich die Alten zu erhabnen Werken am häufigſten der Achatonyxe bedienet,) das iſt eine große Ungereimtheit, die ſich durch nichts, als durch ein aufrichtiges Geſtändniß der Unwiſſenheit, entſchuldigen läßt.

Das nämliche gilt von dem Achatſardonyx und allen den Compoſitis, die ohne Beiſpiel der Alten gemacht worden. Herr Lippert iſt daran ſehr reich. Er hat nicht allein Achatonyxe, und Achatſardonyxe, ſondern auch Achatchalcedonier, Sapphirachate, und wie die Raritäten alle heiſſen. Gleichwohl zweifle ich, ob er einen von dieſen Namen in dem Sinne will verſtanden wiſſen, von dem ich geſagt,

the name of Sardonyx. The colour of the ground and regularity of the zones, are therefore the distinguishing characteristics of this stone: and in the last, particularly, it differs from the Agate, which often had the same colours, but placed in irregular clouds, veins, or spots.

daß man ihn allenfalls noch könne gelten laſſen. Ich zweifle, ob er z. E. unter ſeinem Sapphirachat einen Sapphir verſteht, der an einen Achat angewachſen, oder nicht vielmehr einen etwas durchſichtigern Achat von der Farbe des Sapphir. Und dieſe Zweideutigkeit allein hätte ihn bewegen ſollen, dergleichen eigenmächtige Compoſita zu vermeiden.

Ein und funfzigſter Brief.

Sie wundern ſich, daß ich eines jenaiſchen Recenſenten meiner Briefe gedenke, ohne Ihnen noch gemeldet zu haben, was deñ Herr Klotz ſelbſt dazu ſagt.

Ich habe lange bei mir angeſtanden, ob ich Sie davon unterhalten ſoll. Die Ränke ſchlechter Schriftſteller, weñ ſie ſich in die Enge getrieben fühlen, ſind Ihnen ja wohl ſchon aus andern Beiſpielen bekañt. Neue hat Herr Klotz deren eben nicht erfunden. Troz meiner Erwartung, ihn wenigſtens hier Original zu ſehen, hat er es bei den alten bewenden laſſen, die er jedoch treulich alle durch verſucht, ohne ſich daran zu kehren, daß die leztern immer die erſtern wieder aufheben.

Als er nur noch den Anfang der Briefe in den öffentlichen Blättern geſehen hatte, gab er ſich alle Mühe, in der feierlichen Kälte einer Standesperſon davon zu ſprechen. Es befremdete ihn, daß ich über einige Zweifel, die er mit aller Beſcheidenheit vorgetragen, ſo empfindlich werden können; er verſicherte, daß ihm ſein Bewußtſein der untadelhafteſten Abſichten nicht erlaube, jemandes Unwillen, am wenigſten Zorn, zu befürchten; er erklärte, daß unſer Zwiſt das Publicum, in deſſen Angeſichte ich, ihn zu belehren, auftrete, wenig intereſſire, daß er nicht einſehe, welchen Nuzen Künſte und Wiſſenſchaften davon haben würden; er ſprach von ſeinem verewigten Freunde, dem Grafen Caylus; er bezeigte ſeine Dankbarkeit gegen die Herren Hagedorn, Lippert und Winkel-

maũ, denen er das Wenige, was er von der Kunſt wiſſe, ſchuldig ſei; er gab es zu, daß er mich nicht könne verſtanden haben, merkte aber zugleich an, daß ich ihn über einen gewiſſen Punkt ja auch nicht verſtanden, und führte mir ſchließlich zu Gemüthe, daß ich ihn wohl ehedem einen Gelehrten von ſehr richtigem und feinem Geſchmake genaũt hätte. [1])

Was ich auf alles dieſes damals antwortete — oder antworten hätte können — war, wie folget.

Herr Kloz ſagt, „unſer Zwiſt intereſſire das „Publicum wenig.“ — Weñ ich mir nun aber das Publicum als Richter denke? Ein Richter muß alle Zwiſte anhören, und über alle erkennen, auch über die geringſchäzigſten; ſie mögen ihn intereſſiren, oder nicht. Zudem, wer ſind deñ die Schriftſteller? wer ſind deñ wir beide, Herr Kloz und ich, unter den Schriftſtellern, daß wir das Publicum zu intereſſiren verlangen können? Alle Leſer, auf die wir rechnen dürfen, ſind hier und da, und daũ und waũ, irgend ein ſtudirter Müßiggänger, dem es gleich viel iſt, mit welchem Wiſche er ſich die lange Weile vertreibt, irgend ein neugieriger oder ſchadenfroher Pedant, irgend ein ſich erholen oder ſich zerſtreuen wollender Gelehrter, irgend ein junger Menſch, der von uns, oder mit uns, oder an uns, zu lernen denkt. Und dieſe Handvoll Individua haben wir die Impertinenz des Publicum zu nennen? Doch wohl, wohl;

1) Man ſehe den bündigen Aufſaz des Herrn Kloz, im 133 Stüke des hamburgiſchen Correſpondenten vorigen Jahres. Das Weſentlichſte von meiner nachſtehenden Antwort, war dem 135 Stüke der hamburgiſchen neuen Zeitung eingeſchaltet.

weñ die das Publicum ſind: ſo intereſſiren wir das Publicum gewiß!

Aber Herr Klotz ſagt zugleich, „er ſehe nicht „ein, daß die Künſte und Wiſſenſchaften einigen „Nuzen aus unſerm Zwiſte haben würden.“ Das wäre nun deſto ſchlimmer für ihn, der einen ſolchen Zwiſt erregt hat! Doch, ſollte nicht die Kritik einigen Nuzen davon haben können? Vielleicht zwar, daß die Kritik bei Herrn Klotz weder eine Kunſt noch eine Wiſſenſchaft iſt.

Herr Klotz ſpricht von Anmerkungen und Zweifeln, die er mit aller Beſcheidenheit vorgetragen. Weñ die Beſcheidenheit darin beſteht, daß man einem keine Zudringlichkeit erweiſet, ohne einen Bükling dazu zu machen: ſo mag ſeine Beſcheidenheit ihre gute Richtigkeit haben.

Aber mich dünkt, die wahre Beſcheidenheit eines Gelehrten beſtehe in etwas ganz anderm; ſie beſtehe nämlich darin, daß er genau die Schranken ſeiner Keñtniſſe und ſeines Geiſtes kennet, innerhalb deren er ſich zu halten hat; daß er für jeden Schriftſteller ſo viel Achtung hegt, ihm nicht eher zu widerſprechen, als bis er ihn verſtanden; daß er nicht verlangt, der mißverſtandene Schriftſteller ſolle es bei ſeinem Widerſpruche bewenden laſſen; daß er ihn keiner Empfindlichkeit beſchuldiget, weñ er es nicht dabei bewenden läßt; daß er in den Streitigkeiten, die er ſich ſelbſt zuzieht, rund zu Werke geht, nicht tergiverſirt, nicht in einem ſauerſüßen Tone, mit einer ſchnöden Mine, ſtatt aller Antwort vorwendet, „das Publicum inte„reſſire dergleichen nicht; er ſehe nicht ein, was „für Nuzen Künſte und Wiſſenſchaften davon haben „köñten! u. ſ. w.“

Mit ſolchen Wendungen macht ſich nur die be-

leidigte Eitelkeit aus dem Staube; und ein eitler Mañ iſt zwar höflich, aber nie beſcheiden.

Schlim̃ genug, daß Höflichkeit ſo leicht für Beſcheidenheit gehalten wird! Aber noch ſchlimmer, weñ die kleinſte Freimüthigkeit Unwille und Zorn heiſſen ſoll!

„Mein Bewußtſein, ſagt Herr Klotz, daß ich „niemanden in der Welt beleidigen wollte.“

Beleidigen! vorſezlich beleidigen! Wer in der Welt wird Herrn Klotz das zutrauen? Einem vorſezlich eine unangenehme Stunde machen! das kañ er wohl, das hält ſich ſein edles Herz wohl für erlaubt, wie er es mit der liebenswürdigſten Freimüthigkeit ſelbſt bekennet. 1) Aber iſt deñ, einem eine unangenehme Stunde machen, eben ſo viel, als einen beleidigen?

„Dieſes Bewußtſein, ſagt er, erlaubt mir „nicht, jemandes Unwillen, am wenigſten Herrn „Leſſings Zorn, zu befürchten.“ Meinen Zorn! mein Zorn! O, der Herr Geheimderath haben mich zum beſten!

Und ſeine Leſer ein wenig mit zugleich. Deñ nun ſoll ich es für gut befunden haben, Herrn Klotz im Angeſichte des Publicums zu belehren. Ich, ihn? Nicht doch; ich habe es blos für gut befunden, mich ſeinen ewigen Belehrungen einmal zu entziehen. Aus Urſache, weil ſie mich leider nie belehrten. Und geſchahen dieſe Belehrungen nicht auch im Angeſichte des Publicums? oder geſchieht das nicht im Angeſichte des Publicums, was Herr Klotz in ſeinen Schriften thut? Es köñte ſein.

Ich gebe es zu, daß jeder ehrliche Mañ der Gefahr ausgeſezt iſt, die Meinung eines andern

1) Allgemeine Bibliothek B. 8. St. 2. Vorr. S. 21.

nicht zu faſſen. — Nur, weñ der ehrliche Mañ ein Schriftſteller iſt, köñte er ſich die Zeit nehmen, ſie zu faſſen. Und wie, weñ er durchaus keine recht faßt, dieſer ehrliche Schriftſteller?

Sehen Sie nur; ſelbſt da verſteht mich Herr Klotz nicht, wo er behauptet, daß ich ihn nicht verſtanden habe. Er ſagt, „ich gebe ihm in mei-
„nem Laokoon Schuld, daß er die homeriſche Epi-
„ſode vom Therſites um deßwillen tadele, weil
„Therſites eine häßliche Perſon ſei; dieſes ſei ihm
„nie eingefallen; er habe ihn deßwegen wegge-
„wünſcht, weil er eine lächerliche Perſon ſei, und
„durch ſeine Gegenwart die feierliche Harmonie
„des epiſchen Gedichts zerſtöre.“

O, ich habe ihn alſo recht gut verſtanden; deñ ich habe ihn gerade ſo verſtanden, wie er ſich hier erklärt.

Eigentlich zwar erwähne ich der Urſache, warum Herr Klotz den Therſites aus dem Homer wegwünſcht, mit keiner Silbe. Aber wie hätte ich die Häßlichkeit zu dieſer Urſache machen können, da ich behaupte, daß die Häßlichkeit in der Poeſie Häßlichkeit zu ſein aufhöre, und entweder lächerlich oder ſchreklich werde?

Vielmehr, weñ Therſites in dem Homer blos eine häßliche Perſon wäre, ſo hätte Herr Klotz, nach meiner Meinung, ſehr recht, ihn wegzuwünſchen. Aber er iſt nicht ſowohl häßlich, als lächerlich: und aus eben dieſer Urſache, aus welcher ihn Herr Klotz wegwünſcht, ſage ich, daß er bleiben muß.

Die feierliche Harmonie des epiſchen Gedichts, iſt eine Grille. Euſtathius rechnet das Lächerliche ausdrüklich unter die Mittel, deren ſich Homer bedienet, wieder einzulenken, weñ das Feuer und der Tumult der Handlung zu ſtürmiſch geworden.

Weñ Therſites, weil er lächerlich iſt, weg müßte; ſo müßten mehr Epiſoden aus gleichem Grunde weg. Das Lächerliche iſt dem Homer nicht entwiſcht; ſondern er hat es mit großem Fleiſſe und Verſtande geſucht.

Das iſt es, was ich an einem andern Orte weitläuftiger zu erklären, im Laokoon verſprach. Das iſt es, wovon mir damals Herr Klotz ganz und gar keine Idee zu haben ſchien, ob ich ihn ſchon für einen Gelehrten von ſonſt ſehr richtigem und feinem Geſchmake erkañte.

Aber ein richtiger und feiner Geſchmak iſt nicht immer ein allgemeiner und großer. Auch iſt ein Mañ von Geſchmak noch lange kein Kunſtrichter. Zu dieſem finde ich in Herrn Klotz jezt noch eben ſo wenig Anlage, als damals. Und auch für jenen würde ich ihn nicht erkañt haben, weñ er ſchon damals die deutſche Bibliothek dirigirt hätte: ein Werk, worin ich ſehr gelobt worden, und welches ich ganz gewiß wieder loben würde, weñ ich Luſt hätte, weiter darin gelobt zu werden.

Auf dieſe Antwort, und nachdem Herr Klotz den Verfolg meiner Briefe erhalten hatte, erſchien ein zweiter Aufſaz von ihm, in dem nämlichen Correſpondenten. 1) Er merkte, daß es mit der vornehmen, abweiſenden Mine nicht ganz gethan ſein dürfte: er ließ ſich alſo auf die Rechtfertigung ſeines Tadels ein, und hören Sie doch, was er dieſem Tadel überhaupt für eine Beſchönigung gibt! „Weñ Herr Leſſing, lauten die „Worte, über die Zweifel, die ich gegen ſeinen „Laokoon auf die beſcheidenſte Art gemacht habe, „mir ſo deutlich ſeinen Unwillen bezeugt, ſo kañ

1) St. 154. 155. des Jahres 1768.

„mich dieſes nicht anders, als ſehr befremden.
„Herr Leſſing verlangte in einem Briefe vom
„9 Juni 1766 meine Widerſprüche ohne allen
„Rükhalt, und er bezeugte mir in ſo gefälligen
„und höflichen Ausdrüken ſein Verlangen über
„mein Urtheil von ſeinem Laokoon, daß ich es
„ſogar für meine Schuldigkeit hielt, ihm meine
„Meinung über einiges zu ſagen. Ich habe auch
„dieſes, wie ich glaube, auf eine Art gethan,
„die der Höflichkeit, welche mir Herr Leſſing er-
„wies, gemäß war. Es war mir blos um die
„Liebe zur Wahrheit zu thun; nie habe ich den
„Willen gehabt, etwa Fehler aufzuſuchen und
„dadurch Herrn Leſſing beſchwerlich zu werden.
„Wäre dieſes meine Abſicht geweſen, ſo würde
„ich gewiß ſeine Hypotheſe vom borgheſiſchen
„Fechter zuerſt angegriffen haben. Ehe noch in
„den göttingiſchen Anzeigen (1768. S. 176.)
„dieſe Erinnerung gemacht wurde, hatte ich be-
„merkt, daß Herr Leſſing zwei Statuen mit ein-
„ander verwechſelt habe. Deñ die Stellung des
„Fechters (ſ. Villa Borghese S. 317.) kañ ganz
„und gar nicht dem Chabrias beigelegt werden.“

O des unſchuldigen, friedlichen, mit dem Mantel der chriſtlichen Liebe alle Mängel bedekenden, nur aus Gefälligkeit widerſprechenden Mannes! Wie unleidlich, wie zänkiſch, wie mir ſelbſt ungleich, muß ich gegen ihn nicht erſcheinen! Wenigſtens legt er es darauf an, daß ich ſo erſcheinen ſoll.

Seinen bis jezt ſo freundſchaftlich verſparten Vorwurf, den borgheſiſchen Fechter betreffend, haben wir ſchon vorgehabt. 1) Weñ es wahr iſt, daß auch e r, und e r noch früher als der

1) Brief 36.

göttingiſche Gelehrte, meine Verwechslung dieſes Fechters mit einer andern Statue bemerkt hat: ſo mache er ſein Wort nunmehr gut. Er zeige, wie und worin dieſe Verwechslung geſchehen: es liegt ſeiner Ehre daran, dieſes zu zeigen. Deñ zeigt er es nicht, kañ er es nicht zeigen: ſo war er auch hier nicht blos der kahle Nachbeter, ſondern der plagiariſche Nachbeter, der bei allem ſeinem Nachbeten immer noch ſelbſt geleſen, ſelbſt gedacht haben will. Er merke aber wohl, es iſt von der Verwechslung, nicht von der Deutung der Statue die Rede!

Von den beſondern Rechtfertigungen ſeines Tadels führe ich nichts an. Er hat getadelt, und ich habe mich verantwortet: er beſteht auf ſeinem Tadel, und ich ſchweige. Mich ſelbſt wiederholen, iſt mir noch ekelhafter, als es dem Leſer ſein würde; neue Erläuterungen aber, ſehe ich nicht hinzuzuſezen. Das lezte Wort will ich ihm gern laſſen; nur die Einbildung kañ ich ihm nicht laſſen, jemanden in der Welt überredet zu haben, daß ich ihn um ſein Urtheil über meinen Laokoon gebeten.

Und das hätte ich nicht gethan? Gewiß nicht. Aber er beruft ſich ja auf eine Zuſchrift von mir? Sie ſollen bald hören, was er damit für eine Bewandtniß hat.

Deñ nun war der erſte Theil dieſer Briefe erſchienen: und kaum war er erſchienen, ſo war er auch ſchon in dem ſiebenten Stüke der deutſchen Bibliothek des Herrn Kloz — wie ſoll ich es nennen? — wie würden Sie es nennen, was Sie da von Seite 465 bis 478 geleſen haben: oder geſchwind noch leſen müßen?

Zwei und funfzigſter Brief.

Herr Klotz ſah, daß ich es nicht bei der Schuzwehr wolle bewenden laſſen; er ſah, daß ich ihm den Krieg in ſein eignes Land ſpiele; und das war ihm zu arg! Nach dieſem Hochverrathe war weiter an keine Schonung zu denken, und er brach mit ſeiner ganzen Artillerie von Vorausſezungen, Verdrehungen, Verläumdungen und Vergiftungen wider mich auf. Hatte ich es doch gedacht!

Indeß, meinen Sie, müße es damit wohl ſeine Richtigkeit haben, daß ich den Herrn Klotz um ſein Urtheil über meinen Laokoon erſucht. Deñ er erzähle ja die ganze Geſchichte, wie er auf die Prüfung deſſelben gekommen, und dieſe fange er mit einem Briefe an, den ich aus Berlin, unter dem 9 Juni 1766, an ihn geſchrieben.

Schlim̃ genug, daß er ſie damit anfängt. Ich habe alſo wohl zuerſt an ihn geſchrieben? Nicht er iſt es, ſondern ich bin es alſo wohl, der die Correſpondenz zwiſchen uns eröfnet hat? Oder hat er es im Ernſt vergeſſen, daß mein Brief vom 9 Juni nichts als eine Antwort auf ſeine Zuſchrift vom 9 Mai war? Hat er es im Ernſt vergeſſen, daß er mich in dieſer ſeiner frühern, ſeiner erſten Zuſchrift, um Erlaubniß bat, mir ſeine Zweifel über den Laokoon in den Actis liter. mittheilen zu dürfen?

Weñ das iſt, ſo bin ich genöthiget, ihm ſein Gedächtniß aufzufriſchen: und er kañ es nicht übel deuten, daß ich in der Art, es zu thun, ſeinem Beiſpiele folge. Weñ ihm erlaubt war, eine

Stelle aus meinem Briefe druken zu laſſen; ſo kañ mir nicht anders als vergöñt ſein, eben das mit ſeinem ganzen Briefe zu thun. Hier iſt er, von Wort zu Wort!

„Ich erinnere mich, mein werthester Herr, Sie „in meinem zarteſten Alter bei meinem Vater in „Biſchofswerda geſehen zu haben, wohin Sie ein „gewiſſer Herr Lindner, wo ich nicht irre, begleitet „hatte. Sie können nicht glauben, wie sehr ich „mich freue, ſo oft ich meinen Freunden ſagen „kañ, daß ich Sie von Perſon zu kennen das „Glük habe. Warum ich es für ein Glük halte, „würde ich Ihnen erzählen, weñ ich glaubte, daß „man Ihre Freundſchaft durch eine Sprache ver„dienen köñte, welche Ihnen verdächtig ſcheinen „möchte, da ſie ſo oft von der Verſtellung ge„braucht worden. Aber erzeigen Sie mir im„mer die Wohlthat, und glauben Sie mir auf „mein Wort, daß ich es allezeit für meine Pflicht „gehalten, einer Ihrer aufrichtigſten Verehrer zu „ſein, und daß vielleicht wenige Sie ſo zärtlich, „ſo ohne alle Nebenabſichten geliebt haben, als „ich.

„Wie viel Vergnügen macht mir nicht Ihr „Laokoon! Ich bin Ihnen es ſchuldig, daß ich „einmal an einem Orte, wo Barbarei und Un„wiſſenheit herſcht, und wo ich nur verdrießliche „Geſchäfte habe, auf einige Tage aufgeheitert „worden. Ein Mañ von ihrer Denkungsart nimt „mein Geſtändniß nicht übel, daß ich nicht über„all mit Ihren Meinungen zufrieden bin. Ja, ich „bin ſo frei zu glauben, daß Sie mir erlauben, „weñ ich meinen Zweifeln weiter nachgedacht habe, „ſolche in den Actis liter. Ihnen mitzutheilen.

„Ich thu es, um noch mehr von Ihnen zu ler-
„nen. Deñ wie viel habe ich nicht ſchon in Ihrem
„Buche geleſen, das ich zuvor nicht wußte!“

„Ich habe mir vorgenommen, eine neue Aus-
„gabe der Epp. Homeric. zu machen. Es ſind
„mir verſchiedene geſchnittene Steine und andere
„Monumente vorgekommen, woraus ein ziemlicher
„Zuwachs von Anmerkungen entſtanden. Das Ge-
„dicht des Sadolets über den Laokoon hatte ich
„aus Joh. Matthaei Toscani Carmin. Poëtar. illust. Ita-
„lorum (Lutetiae 1577.) wo es im 2 Theile S.
„132 ſtehet, mir gleichfalls angemerkt. Nun
„ſehe ich, daß Sie mir zuvorgekommen ſind.“

„Vielleicht iſt dem Lieblinge der griechiſchen
„Muſe es nicht unangenehm, weñ ich noch hin-
„zuſeze, daß die noch nicht bekañte Anthologie des
„Strato nun völlig in meinen Händen ſei. Ich
„habe einen Theil dieſer kleinen Gedichte meinem
„Commentar über den Tyrtäus eingewebt, wel-
„chen Richter jezt mit einer vielleicht übertriebe-
„nen Pracht drukt. Ein großer Theil aber iſt
„zu frei, als daß er wenigſtens von mir bekañt
„gemacht werden könne. — Doch ich trage Be-
„denken, weiter mit Ihnen zu reden, bis ich die
„Verſicherung habe, daß Sie mir erlauben, Ihr
„Freund zu ſein. Unterdeſſen bin ich doch alle-
„zeit

Ihr

Halle, den 9 Mai,
1766.

gehorſamſter Diener,
Klotz.“

Dieſen Brief erhielt ich, als mir ein Brief von dem Manne aus dem Monde gerade nicht mehr und nicht weniger erwartet geweſen wäre. Aber beantwortet mußte er doch werden. Und wie? Der Ton war angegeben, in welchen es die ungeſittetſte Kälte geweſen wäre, nicht einſtimmen zu wollen. Herr Klotz erinnert ſich, mich in ſeinem zarteſten Alter in dem Hauſe ſeines Vaters geſehen zu haben: ich werde mich deſſen auch erinnern müßen. Herr Klotz verſichert mich, allezeit einer der aufrichtigſten Verehrer von mir geweſen zu ſein: von mir als Schriftſteller, verſteht ſich; und Herr Klotz war auch Schriftſteller. Herr Klotz bekeñt, vieles aus meinem Buche gelernt zu haben, was er vorher nicht wußte; das will ſagen, weñ man vieles nicht weiß, kañ man aus dem erſten dem beſten Buche, oder richtiger zu reden, aus dem erſten dem ſchlechteſten, vieles lernen; und alſo auch das Compliment kañ ich ihm, in aller Demuth, zurükgeben. Endlich: Herr Klotz iſt nicht überall meiner Meinung; er hat Zweifel über mein Buch; er will dieſen Zweifeln weiter nachdenken; er glaubt, daß ich ihm ſodañ erlauben werde, mir ſie öffentlich mittheilen zu dürfen: erlauben! und weñ ich es ihm nun nicht erlauben wollte? Was für Ungereimtheiten man nicht alles aus lieber Höflichkeit zu ſchreiben pflegt! Alſo nicht blos erlauben muß ich ihm das: ich muß ihm wenigſtens verſichern, mich darauf zu freuen.

Allein dieſe Verſicherung — ich frage Sie, mein Freund; ich frage einen jeden, der Luſt hätte, mir darauf zu antworten — iſt dieſe Verſicherung, daß mir das Urtheil, die Anmerkungen, die Zweifel, die mir Herr Klotz zuerſt anbietet, willkommen ſein werden, iſt dieſe Verſicherung

eine eigentliche von mir herſtammende Bitte um dieſes Urtheil, um dieſe Anmerkungen und Zweifel? Kañ man ſagen, daß ich ihn um das erſucht habe, was ich, von ihm anzunehmen, mich nicht weigern durfte? Gleichwohl ſagt es Herr Kloz; gleichwohl darf er ſich unterſtehen, es mit meinen eigenen Worten beweiſen zu wollen.

Meine eigenen Worte ſollen dieſe geweſen ſein: „Ich verſpreche meinem Laokoon wenige Leſer, und „ich weiß, daß er noch wenigere gültige Richter „haben kañ. Weñ ich Bedenken trug, den einen „davon in Ihnen zu beſtechen, ſo geſchah es ge„wiß weniger aus Stolz, als aus Lehrbegierde. „Ich habe Ihnen zuerſt widerſprochen; und ich „würde ſagen, es ſei blos in der Abſicht geſche„hen, mir Ihre Widerſprüche ohne allen Rük„halt zu verſichern, weñ ich glaubte, daß ein „rechtſchaffener Mañ erſt gereizt werden müßte, „weñ er nach Überzeugung ſprechen ſollte. Der „häßliche Therſites ſoll unter uns eben ſo wenig „Unheil ſtiften, als ihm vor Troja zu ſtiften ge„lang. Schreibt man deñ nur darum, um im„mer Recht zu haben? Ich meine, mich um die „Wahrheit eben ſo verdient gemacht zu haben, weñ „ich ſie verfehle, mein Fehler aber die Urſache „iſt, daß ſie ein anderer entdekt, als weñ ich ſie „ſelbſt entdeke. Mit dieſen Geſinnungen kañ ich „mich auf Ihr ausführliches Urtheil in den Actis „liter. nicht anders als freuen.“

Ich erkenne in dieſen Worten meine Denkungsart: es mögen alſo gar wohl meine eigenen Worte geweſen ſein. Aber was folgt daraus für Herrn Kloz? Es waren, wie Sie geſehen, erwidernde Worte, nicht auffordernde Worte. Ja ſo wenig auffordernd, daß ſie ihn vielmehr hätten ſtuzig machen müßen. Ich laſſe ihm merken, daß ich über

meinen Laokoon nur ſehr wenige Richter für gültige Richter erkennen dürfte: und weñ ich ihn jezt einen Augenblik für dieſen annehme, ſo geſchieht es nur, weil er ſich ſo zuverſichtlich für jenen aufwirft. Er will Richter ſein; und daraus ſchließe ich, daß er ſich, aus der kleinen Zahl der gültigen zu ſein, fühlen müße. Koñte ich ihn damals ſchon beſſer kennen, als er ſich kañte?

Aber ein Wort von dieſer ſo ſtolz klingenden Äuſſerung ſelbſt! Sie klingt es blos: ſie iſt es gar nicht. Nicht darum, meinte ich, könne mein Laokoon nur ſehr wenige gültige Richter haben, weil ganz auſſerordentliche Keñtniſſe, ein ganz beſonderer Scharfſiñ dazu erfordert würden: wahrlich nicht darum. Ich müßte ein großer Gek ſein, weñ ich das gemeint hätte. Der Männer, die unendlich mehr Keñtniſſe von dahin einſchlagenden Dingen beſizen, als ich; der Männer, die unendlich mehr Scharfſiñ haben, als ich — gibt es überall die Menge. Aber deren, die beides, Keñtniſſe und Scharfſiñ, auch nur in einem leidlichen Grade in ſich vereinigen, gibt es ſo viele ſchon nicht. Unter dieſen wenigern gibt es noch wenigere, welche dieſen Scharfſiñ, den ſie haben, auf dergleichen Keñtniſſe, die ihnen auch nicht fehlen, anwenden zu können, oder zu dürfen glauben. Die mehreſten von ihnen halten Scharfſiñ, auf ſolche Keñtniſſe angewandt, für eine unfruchtbare Spizfindigkeit, die ſelbſt dem Vergnügen, das ſie aus dieſen Keñtniſſen ziehen, nachtheilig werden müße. Nur hier und da wagt es einer dañ und wañ, dieſes ſein Vergnügen auf das Spiel zu ſezen, um in der Beſchauung und Muſterung und Läuterung deſſelben Vergnügen zu finden. Und ſo wie dieſe höchſt ſeltenen Grübler nur meine Leſer ſein werden, ſo können nur die geübteſten derſelben meine Richter ſein. Aber tau-

ſend gegen eins, daß ſich unter dieſen kein Dichter, kein Maler finden wird. Es hat daher nie meine Abſicht ſein können, unmittelbar für den Dichter oder für den Maler zu ſchreiben. Ich ſchreibe über ſie, nicht für ſie. Sie können mich, ich aber ſie nicht entbehren. Um mich in einem Gleichniſſe auszudrüken: ich wikle das Geſpiñſte der Seidenwürmer ab, nicht um die Seidenwürmer ſpinnen zu lehren, ſondern aus der Seide, für mich und meinesgleichen, Beutel zu machen; Beutel, um das Gleichniß fortzuſezen, in welchen ich die kleine Münze einzelner Empfindungen ſo lange ſam̃le, bis ich ſie in gute wichtige Goldſtüke allgemeiner Anmerkungen umſezen und dieſe zu dem Kapitale ſelbſtgedachter Wahrheiten ſchlagen kañ.

Drei und funfzigſter Brief.

Das alſo iſt erwieſen, daß ich Herrn Klotz um ſein Urtheil nicht **gebeten** habe. Ich habe es blos nicht **verbeten**.

Ich war nie begierig darnach geweſen, ehe mich ſeine Zuſchrift begierig darnach machte. Aber ich erinnere mich, daß ich ihn zu dem öffentlichen Widerſpruche, zu welchem er ſich aufwarf, wohl könne gereizt haben. Gereizt! deñ ich hatte ihm ſelbſt gelegentlich widerſprochen. Doch mußte ich ihn auch nicht glauben laſſen, daß ich ihn für gereizt hielte: oder mußte es ihm nur durch die Verſicherung, daß ich ihn nicht dafür hielte, merken laſſen. Kurz, ich ſehe noch nicht, wie ich ihm damals hätte anders antworten können, als ich ihm geantwortet habe.

Aber hören Sie weiter, — Nach Verlauf von fünf Monaten erſchien das Stük von den Actis liter. 1) in welchem Herr Klotz Wort hielt: und er hatte die Güte, es mir mit einem zweiten Schreiben ſelbſt zuzuſchiken. Ich theile auch dieſes ganz mit; deñ da Herr Klotz es einmal für gut befunden, unſer Publicum in einen Privatbrief guken zu laſſen: ſo mag dieſem Publico nun lieber gar nichts verhalten bleiben, was unter uns vorgefallen. Es lautet ſo:

„Nachdem ich einen ganzen Sommer auf Ihre „Ankunft in Halle, mein wertheſter Herr, gewar„tet, und mit dieſer Hofnung mir alles das Un-

1) Vol. 3. Pars 3.

„ angenehme, welches mein Profeſſoramt bei ſich „ führet, verſüßt hatte, bringt mir mein Freund, „ Herr Hauſen, die Nachricht, daß Sie in Berlin „ ſind. Es bleibet mir alſo nichts übrig, als, um „ mir das Vergnügen, Sie zu umarmen, zu ver= „ ſchaffen, ſelbſt nach Berlin zu reiſen, und ich „ hoffe gewiß, daß ich auf Oſtern meinem Verlan= „ gen werde ein Genüge leiſten können. Unter die „ Vortheile, die ich mir von dem warſchauer An= „ trage verſprach, rechnete ich immer auch den, daß „ ich Sie einige Wochen genießen würde.“

„ Sie haben mir die Erlaubniß gegeben, das „ nieder zu ſchreiben, was ich bei dem Leſen Ih= „ res vortreflichen Laokoons gedacht. Weñ Sie „ einige Augenblike beigelegter Schrift gönnen wol= „ len, ſo werden Sie ſehen, daß ich mich derſel= „ ben bedient habe. Ein Mañ von gegründetem „ Ruhme und edlem Bewußtſein ſeiner Verdienſte, „ erlaubt dem andern gern, ſeine ſchwachen Bemü= „ hungen, ihm nachzuahmen, zeigen zu dürfen, „ und weñ er auch gleich einſieht, daß er ihn nicht „ erreicht, ſo verzeiht er ihm doch den Mangel an „ Kräften, und liebt ihn wegen ſeines guten Wil= „ lens. Dieſer Gedanke verſpricht mir eine freund= „ ſchaftliche Aufnahme meiner Einfälle von Ih= „ nen.

„ Es war mir genug, daß Herr Hauſen mir „ ſagte, daß einige berliniſche Gelehrte ſich über „ meinen Auszug aus der allgemeinen Welthiſtorie „ gewundert hätten, um die ganze Arbeit wieder „ aufzugeben. Die Umſtände, in welchen ich mich „ befand, da ſie mir angetragen wurde, nöthigten „ mich, eine Sache zu unternehmen, bei der ich „ blos den Fleiß eines Tagelöhners anzuwenden „ brauchte. Allein, ſchon der Wink eines einſichts= „ vollen Kunſtrichters zwingt mich zu erröthen,

„ und lieber alles einzubüßen, als Vertrauen und
„ Gunſt der Männer, gegen deren Urtheil ich nicht
„ gleichgültig ſein kañ.“

„ Ich hoffe nun bald durch Bücher und andern
„ Vorrath mich in den Stand zu ſezen, ein Buch von
„ der alten Steinſchneidekunſt zu verfertigen, wo-
„ zu ich den Plan ſeit einigen Jahren gemacht,
„ und an deſſen Ausführung mich die allhier her-
„ ſchende Barbarei, und der Mangel an Hülfsmit-
„ teln gehindert.“

„ Mit einer Hochachtung und Ergebenheit, in
„ deren Aufrichtigkeit ich niemanden in der Welt
„ nachgeben werde, habe ich die Ehre zu ſein.

Ihr

Halle den 11 Oct.
1766.

gehorſamſter Diener,
Klotz.“

Was ſagen Sie zu dieſem Briefe, mein Freund? Iſt es nicht ein feiner, artiger, ſüßer, liebkoſender Brief; voller Freundſchaft, voller Vertraulichkeit, voller Demuth, voller Hochachtung? O gewiß! — Und die Schrift erſt, die dabei lag! Das nenne ich eine Recenſion! Das iſt ein Mañ, der zu loben verſteht! O, wie ſchwoll mir mein Herz! Nun wußte ich doch, wer ich war! Ich war elegantissimi ingenii vir; ich war verus Gratiarum alumnus; mir hatten die Muſen dudum principem inter Germaniae ornamenta locum zuerkañt; ich war es, der nicht anders als cognitis optimis fere omnium populorum libris, artium natura perspecta, conjunctaque antiquarum literarum scientia cum recentiorum auctorum lectione, die Feder ergriffen. Nun war

mir mein Buch erſt lieb! Deñ es war dem Herrn Kloz ein aureolus libellus, und er rief einem jeden, der es in die Hand nehmen wolle, mit den Worten des Plato zu: vorher den Grazien zu opfern!

Was werde ich auf dieſen Brief, und auf dieſe Recenſion, dem allerliebſten Verfaſſer nicht alles geantwortet haben: Mit welcher entzükten Dankbarkeit werde ich ihm ein ewiges Schuz- und Truzbündniß gelobt haben! Nicht wahr?

Ich erſuche Herrn Kloz, meine Antwort auf dieſes ſein zweites Schreiben, auf dieſe ſeine Recenſion, druken zu laſſen. Sie wird mich freilich jezt beſchämen, weñ ſie ſo ausgefallen iſt, wie ich glauben muß, daß er ſie erwartet hat. Aber er ſchone mich nur nicht; ich muß gedemüthigt ſein: und was köñte mich mehr demüthigen, als mit ihm das mulus mulum geſpielt zu haben?

Vier und funfzigſter Brief.

Die Wahrheit, mein Freund, iſt, daß ich dem Herrn Klotz auf ſein zweites Schreiben, auf ſeine Recenſion — ganz und gar nicht geantwortet habe: daß ich ihm noch heute darauf antworten ſoll. Ich hatte an ſeinem zweiten Briefe genug: meine Antwort würde nur vielleicht einen dritten nach ſich gezogen haben; und was wäre es, ob ich erſt bei dem dritten, oder bei dem vierten abgebrochen hätte? Abrechen hätte ich doch einmal müßen: und ich denke, je früher eine ſolche Unhöflichkeit erfolgt, deſto kleiner iſt ſie.

Auf den erſten Brief koñte ich dem Herrn Klotz verbindlich, aber doch noch mit Beſtande der Wahrheit, antworten. Ich nahm den Mañ vorläufig ſo an, als ich ihn zu finden wünſchte; und wer hat es je für Beleidigung der Aufrichtigkeit gehalten, die Anrede eines Unbekañten mit *guter Freund* zu erwidern, weil ſich endlich findet, daß dieſer Unbekañte weder *gut*, noch *Freund* iſt? — Mit dem zweiten Briefe hingegen war es anders. Ihm verbindlich darauf zu antworten, hätte ich ſchlechterdings gegen meine Überzeugung ſprechen müßen: und nach meiner Überzeugung mit ihm zu reden, das hätte ihm leicht empfindlicher fallen mögen, als ich von dem bloßen Stillſchweigen befürchten durfte, von welchem er ſich noch immer eine Urſache denken koñte, wie ſie ſeiner Eitelkeit am wenigſten auffiel.

Und zwar hatte dieſe Alternative, gegen Herrn Klotz entweder den Schmeichler zu ſpielen, oder ihm unangenehme Dinge zu ſagen, einen dopelten

Grund. Seine Lobſprüche waren mir äuſſerſt ekelhaft, weil ſie äuſſerſt übertrieben waren: und ſeine Einwürfe fand ich höchſt nüchtern, ſo ein gelehrtes Maul er auch dabei immer zog.

Über jenes hätte ich ihm ſagen müßen: Mein wertheſter Herr, ein anders iſt, einem Weihrauch ſtreuen; und ein anders, einem, mit Werniken zu reden, das Rauchfaß um den Kopf ſchmeißen. Ich will glauben, daß Sie das erſte thun *wollen*: aber das andere *haben* Sie gethan. Ich will glauben, daß es Ihre bloße Ungeſchiklichkeit in Schwenkung des Rauchfaſſes iſt: aber ich habe dem ungeachtet die Beulen, und fühle ſie. Daß ich ein ziemlich gutes Büchelchen geſchrieben, kizelt mich freilich, ſelbſt von Ihnen zu vernehmen. Es kizelt mich freilich, mich von Ihnen unter die Zierden Deutſchlands gezählt zu ſehen: deñ wer will nicht gern ſeinem Vaterlande wenigſtens keine Schande machen? Aber nun genug mit dem Kizeln: deñ ſehen Sie, ich muß mich ſchon mehr kümern, als ich lachen kañ. Oder denken Sie, daß meine Haut Elephantenleder iſt? Das müßen Sie wohl denken: deñ Sie machen es immer ärger, und Sie werden mich todt kizeln. Sie ertheilen mir unter den Zierden Deutſchlands nicht allein eine Stelle: Sie ertheilen mir eine von den erſten, wo nicht gar die erſte. Ja, nicht Sie blos ertheilen ſie mir: Sie laſſen ſie mir von den Muſen ertheilen; und laſſen ſie mir von den Muſen damals ſchon längſt ertheilt ſein. Cui dudum principem inter Germaniae ornamenta locum Musae tribuerunt! Mein wertheſter, wertheſter Herr, mir wird bange um Sie. Weñ ſie im Ernſte ſo denken: ſo haben Sie das Pulver wohl nicht erfunden. Sagen Sie es aber nur, ohne ſelbſt ein Wort davon zu glauben, blos um mich zum Beſten

zu haben: ſo ſind ſie ein ſchlimmer Mañ. Doch Sie mögen leicht weder ſo ſchlim̃, noch ſo einfältig ſein: Sie preiſen die Felſenkluft wohl nur des Widerhalls wegen. Sie ſchneiden den Biſſen nicht für meine, ſondern für ihre Kehle: was mir Würgen verurſacht, geht bei Ihnen glatt hinunter. Weñ das iſt, mein wertheſter Herr: ſo bedaure ich Sie, daß Sie an den Unrechten gekommen. Den Ball, den ich nicht fangen mag, mag ich auch nicht zurükwerfen. Sie ſind zuverläßig gelehrter, als ich: aber Sie darum unter die Zierden Deutſchlands einzuſchreiben, Sie hinzuſtellen, wo Sie mich hinſtellen wollen; das kañ ich nicht, und weñ es mir das Leben koſtete! Haben es die Muſen bereits gethan: ſo weiß ich nichts davon, und ohne ſichern Grund möchte ich den Muſen ſo etwas nicht gern nachſagen. Wollen es die Muſen noch thun: das ſoll mich freuen; aber laſſen Sie uns fleiſſig ſein, und warten. Die Ehre iſt am Ziele, und von dem Ziele läuft man nicht aus.

Über den zweiten Punkt hätte ich dem Herrn Kloz ſagen müßen: Mein wertheſter Herr, ich finde, daß Sie ein ſehr beleſener Mañ ſind; oder ſich wenigſtens treflich darauf verſtehen, wie man es zu ſein ſcheinen kañ. Sie mögen auch wohl hübſche Collectanea haben. Ich habe dergleichen nicht; ich mag auch nicht ein Blatt mehr geleſen zu haben ſcheinen, als ich wirklich geleſen habe! ich finde manchmal ſogar, daß ich für meinen geſunden Verſtand ſchon viel zu viel geleſen habe. Mein halbes Leben iſt vergangen, um zu lernen, was andere gedacht haben. Nun wäre es bald Zeit, ſelbſt zu denken; oder weñ es damit zu ſpät ſein ſollte, wenigſtens das, wovon ich gelernt habe, daß es andere gedacht, mir ſo zu ordnen, mir ſo

zu berichtigen und aufzuhellen, daß es zur Noth für meine eigenen Gedanken gelten kañ. Es ſcheinet nicht, daß Sie ſchon da halten, wo ich halte; es ſcheinet nicht, daß Sie das Bedürfniß, in Ihrem Kopfe aufzuräumen, ſchon ſo dringend fühlen, als ich es fühle: Sie ſammeln noch; und ich werfe ſchon wieder weg. Ich erkenne es mit Dank, daß Sie ſo geſchäftig und dienſtfertig um mich ſein wollen: aber bemerken Sie doch nur, mein wertheſter Herr, daß Sie mir faſt lauter Dinge in die Hand geben, die ich dort ſchon in den Winkel geſtellt habe. Vieles geben Sie mir auch für etwas ganz anders in die Hand, als es iſt. Ueberhaupt aber verkennen Sie meine Abſicht; Sie halten ſich bei den beiläufigen Erläuterungen auf, und über die Hauptſache fahren Sie dahin. Ich möchte Sie wohl um mich haben, um Sie als ein lebendiges Regiſter zu nuzen: an Seitenzahlen würden Sie mich nicht Mangel leiden laſſen; nur für die Gedanken müßte ich ſelbſt ſorgen. Wohl zu behalten, daß ich Ihnen auch noch die Seitenzahlen nachzuberichtigen, nicht verſäumte! Deñ oft ſagt das Regiſter etwas ganz anders, als das Buch. Ich verſprach mir an Ihnen einen Mañ, der mit mir denken würde; und ich finde einen, der für mich nachſchlagen und in den Kupferbüchern für mich bildern will. Weñ Ihnen ein Gefallen damit geſchieht, ſo ſollen Sie mit jeder Ihrer Erinnerungen völlig Recht haben: was mein Buch beweiſen und erläutern ſoll, beweiſet und erläutert es darum nicht ein Haar weniger.

So, und nur ſo, hätte ich dem Herrn Kloz antworten können, ohne meiner Freimüthigkeit Gewalt zu thun. Aber weñ ich mich fragte: wozu dieſe Gewalt? ſo fragte ich mich

auch zugleich: wozu dieſe Freimüthigkeit? Was wird ſie nuzen, als daß du dir aus einem ungewiſſen Freunde einen gewiſſen Feind machſt? Wähle das Mittel: erſpare deiner Freimüthigkeit die Gewalt, indem du dir die Freimüthigkeit ſelbſt erſpareſt: ſchweig; — und ich ſchwieg.

Fünf und funfzigſter Brief.

Ich ſchwieg in das zweite Jahr; und ich würde ſicherlich noch ſchweigen —

„Weñ Herr Nikolai mit ſeiner allgemeinen
„Bibliothek nicht wäre.“

So ſagt Herr Kloz! „Damals, ſagt er, [1])
„als ich noch an keine deutſche Bibliothek gedacht,
„(als meine deutſche Bibliothek noch nicht Schuld
„war, daß Herr Nikolai von ſeiner allgemeinen
„Bibliothek weniger Exemplare auf der Meſſe ver-
„kaufte, [2]) ſtand ich bei Herrn Nikolai und ſeinen
„Freunden noch in Gnaden. Aber ſobald ich mich
„an die Spize der über den kritiſchen Deſpotis-
„mus Unzufriednen ſtellte, ſo ſah man mich auch
„mit andern Augen an: dañ ſchrieb der jüngere
„Herr Candidat Leſſing in Berlin wider mich Zei-
„tungsartikel, wovon der eine ſo ehrenrührig war,
„daß er auf Befehl eines großen Miniſters unter-
„drükt wurde; dañ ergrif Herr Magiſter Leſſing
„die Feder; dañ ward ich ſelbſt in der allgemei-
„nen Bibliothek gemißhandelt.“

Dieſer Magiſter Leſſing ſoll ich ſein, und dieſer Canditat Leſſing ſoll mein Bruder ſein, und wir beide ſollen blos und allein wider den Herrn Magiſter Kloz die Feder ergriffen haben, um die Nahrung des Herrn Buchhändlers Nikolai aufrecht zu erhalten!

1) S. 468.
2) Halliſche Zeitung 1768. St. 81.

Ich kañ mich rühmen, daß ich ſchon manche tüchtige Lüge von mir und wider mich zu leſen das Vergnügen gehabt habe: aber ſo eine grobe, aus der Luft gegriffene, hämtükiſche iſt mir doch lange nicht vorgekommen, als dieſe klotziſche! Mein Bruder mag ſich ſelbſt rechtfertigen, weñ er es der Mühe werth hält. Ob er Zeitungsartikel wider Herrn Klotz gemacht hat, das weiß ich nicht; daß er ehrenrührige gemacht haben ſollte, das glaube ich nicht; und gewiß iſt es, daß ein ſolcher ehrenrühriger Artikel von ihm, auf Befehl eines großen Miniſters nicht kañ ſein unterdrükt worden, weil in Berlin kein Miniſter, ſondern nur ein Geheimderrath die Zeitungen cenſiret. Ein Geheimderrath kañ ja wohl einem andern Geheimdenrathe, auch einen blos empfindlichen Artikel haben erſparen wollen: und ein empfindlicher Artikel iſt noch lange kein ehrenrühriger. Ich möchte Herrn Klotz wohl fragen, ob er dieſen ehrenrührigen Artikel ſelbſt geleſen? und ob er es ganz gewiß weiß, daß mein Bruder, und niemand anders, ihn geſchrieben? Hat er ihn nicht ſelbſt geleſen, weiß er dieſes nicht ganz gewiß: ſo denke er doch einen Augenblik nach, welche Grauſamkeit es iſt, einen jungen unbekañten Menſchen auf Gerathewohl der Welt damit zuerſt bekañt machen, daß man ihm nachſagt, er ſei fähig, ehrenrührige Dinge zu ſchreiben? Eine ſolche Beſchuldigung iſt ehrenrührig: und weñ Herr Klotz ſie nicht unwiderſprechlich erweiſen kañ: ſo iſt er der ehrenrührige Schreiber, zu dem er hier meinen Bruder machen will.

Doch wie geſagt, ich will nur meine Thüre rein halten: und was braucht es dazu mehr, als eine Erklärung, die ich vielleicht ſchon längſt hätte thun ſollen?

Dieſe nämlich: Herr Nikolai iſt mein Freund; aber mit ſeiner allgemeinen Bibliothek habe ich nichts zu ſchaffen. Sie iſt bereits bis auf die Hälfte des neunten Bandes angewachſen, und noch ſoll ich die Feder für ſie anſezen. Da iſt nicht eine einzige Recenſion, nicht eine einzige kleine Nachricht, welche ſich von mir herſchriebe! Da iſt kein einziges Urtheil, auf welches ich, mir wiſſentlich, den geringſten Einfluß gehabt hätte!

In dem fünften Bande waren gewiſſe Pſalmen und Threnodieen, die ich noch leſen ſoll, anders angezeigt worden, als es ſich der Verfaſſer und deſſen Freunde verſehen hatten. Sogleich erſchien ein langes Sendſchreiben an mich, [1]) in welchem ich auf die bitterſte und verächtlichſte Weiſe darüber zu Rede geſtellt ward. Ich möchte nun, hieß es, jene hündiſche, eſelhafte Kritik ſelbſt gemacht haben, oder nicht; ſo ſei es doch immer gut, mir den Kopf dafür zu waſchen! Deñ es ſei doch einmal weltkundig, daß ich einer der vornehmſten Mitarbeiter an der allgemeinen Bibliothek ſei; es geſchehe doch unter meinem Namen, daß ein ſo entſezlicher Menſch einem der größten Dichter unſerer Zeit ein ſo himmelſchreiendes Unrecht zufüge; ich müße alſo einem ſolchen Unweſen ſteuern, oder wenigſtens, weñ mir an der Hochachtung der Welt noch das geringſte gelegen ſei, öffentlich meinen Abſcheu dagegen bezeugen und erklären, daß ich ihm nicht zu ſteuern vermöge.

Wie man gewiſſe Dinge gerade deßwegen nicht thut, weil gewiſſe Leute behaupten, daß man ſie thun müße: ſo bezeugte und erklärte ich von allem, was der Sendſchreiber meinte, daß ich nothwendig bezeugen und erklären müße, ſchlechterdings

1) In Leipzig bei Hilſchern 1768.

nichts. Dieſer Elende, dacht' ich, der fähig iſt, einen bei ſich niederfallenden Stein in der Wuth aufzugreifen, und ihn dem erſten, den er in die Augen faſſet, an den Kopf zu werfen, — dieſer Elende mag von dir glauben, was er will! Wer wird es ihm nachglauben?

Aber hierin betrog ich mich. Deñ ich habe nachher nur allzu oft die nämliche Sprache wider mich führen hören. Selbſt in dieſem Augenblike lege ich ein Zeitungsblatt des Herrn Riedels aus der Hand, [1] in welchem er von dem lezten Stüke der allgemeinen Bibliothek anmerkt: daß in zwei Recenſionen die Partheilichkeit gar zu ſichtbar ſei; in der von den Reliquien, und in der, welche die Nachricht von Künſtlern und Kunſtſachen betrift. „Der bittere Tadel des Herrn von Heinecke, ſezt „er hinzu, und das Lob, welches ihm neulich „Herr Leſſing ertheilte, machen einen Gegenſaz „aus, bei welchem wir nicht wiſſen, was wir „denken ſollen.“ Nicht wiſſen, was wir denken ſollen! Und warum deñ nicht? Unſtreitig, weil Herr Riedel das Simpelſte und Natürlichſte nicht denken will! Oder wäre es das Simpelſte und Natürlichſte etwa nicht, auch ſchon aus dieſem einzigen Exempel zu ſchließen, wie wenig ich mit der allgemeinen Bibliothek colludire? Was geht es mich an, wie die allgemeine Bibliothek urtheilt? Warum muß ich ihr Urtheil nothwendig zu meinem machen? Warum ſie mein Urtheil zu ihrem? Das Einverſtändniß, das Herr Riedel zwiſchen ihr und mir vorausſezt, worauf gründet es ſich? Was für Beweiſe kañ er davon geben?

Doch er, und ſein theuerſter Freund, Herr Kloz, haben es ſich nun einmal vorgenommen, der

1) Erfurtiſche gelehrte Zeitung, 43 Stük.

Welt eine berliniſche Literaturſchule aufzuheften, und mich zu einem von den Stiftern derſelben zu machen. Dieſe Schule ſoll in den Journalen, welche Herr Nikolai ſeit zwölf Jahren beſorgt, leiben und leben, und den unerträglichſten Deſpotismus üben. Der Mißvergnügten über dieſen Deſpotismus ſollen in Deutſchland unzählige ſein, und Herr Klotz will ſich endlich an die Spize derſelben geſtellt haben.

Viel Glük zu dieſen Erſcheinungen und zu allen daraus folgenden Ritterthaten! Aber möchte ein freundlicher Genius die Augen dieſer Helden, wenigſtens nur in Abſicht auf mich, erleuchten. Ich bin wahrlich nur eine Mühle und kein Rieſe. Da ſtehe ich auf meinem Plaze, ganz auſſer dem Dorfe, auf einem Sandhügel, allein, und komme zu niemanden, und helfe niemanden, und laſſe mir von niemanden helfen. Weñ ich meinen Steinen etwas aufzuſchütten habe, ſo mahle ich es ab, es mag ſein mit welchem Winde es will. Alle zwei und dreiſſig Winde ſind meine Freunde. Von der ganzen weiten Atmoſphäre verlange ich nicht einen Fingerbreit mehr, als gerade meine Flügel zu ihrem Umlaufe brauchen. Nur dieſen Umlauf laſſe man ihnen frei. Müken können dazwiſchen hinſchwärmen: aber muthwillige Buben müßen nicht alle Augenblike ſich darunter durchiagen wollen; noch weniger muß ſie eine Hand hemmen wollen, die nicht ſtärker iſt, als der Wind, der mich umtreibt. Wen meine Flügel mit in die Luft ſchleudern, der hat es ſich ſelbſt zuzuſchreiben: auch kañ ich ihn nicht ſanfter niederſezen, als er fällt.

Seit dem Jahre 61 habe ich für die Journale des Herrn Nikolai gerade einen kleinen Oktavbogen geliefert, welcher die Anpreiſung eines Werkes

enthält, über deſſen Güte wir alle einig ſind. Dennoch darf Herr Klotz mich zum geſchwornen Vorfechter des Herrn Nikolai machen. Dennoch darf —

Doch genug hiervon. Schon wird meine eigene Rechtfertigung mir ſelbſt zum Ekel.

Sechs und funfzigſter Brief.

Aber weñ es nicht Herr Nikolai war, wer war es deñ, der mich gegen Herrn Kloz aufbrachte? — Deñ aufgebracht ſoll ich doch nun einmal ſein.

Ich weiß nicht, was ich bin, oder zu ſein ſcheinen mag. So viel weiß ich, daß ich das, was ich bin, mit ſehr kaltem Blute bin. Es iſt nicht Hize, nicht Übereilung, die mich auf den Ton geſtim̃t, in welchem man mich mit Herrn Kloz höret. Es iſt der ruhigſte Vorbedacht, die langſamſte Überlegung, mit der ich jedes Wort gegen ihn niederſchreibe. Wo man ein ſpöttriſches, bitteres, hartes findet: da glaube man nur ja nicht, daß es mir entfahren ſei. Ich hatte nach meiner beſten Einſicht geurtheilet, daß ihm dieſes ſpöttiſche, bittere, harte Wort gehöre, und daß ich es ihm auf keine Weiſe erſparen könne, ohne an der Sache, die ich gegen ihn vertheidige, zum Verräther zu werden.

Was war Herr Kloz? was wollte er auf einmal ſein? was iſt er?

Herr Kloz war, bis in das Jahr 66, ein Mañ, der ein lateiniſches Büchelchen über das andere druken laſſen. Die erſten und meiſten dieſer Büchelchen ſollten Satyren ſein, und waren ihm zu Paſquillen gerathen. Das Verdienſt der beſten war zuſammengeſtopelte Gelehrſamkeit, Alltagswiz, und Schulblümchen. Bei ſolchen Talenten koñte er ſeinen Beruf zum Journaliſten von Profeſſion nicht lange verkennen. Er ward es: doch auch nur erſt auf Latein. Man lernte aus ſeinen Actis literariis, daß er manches gute Buch zu

Geſicht bekomme: aber daß er über ein gutes Buch ſelbſt etwas gutes zu ſagen wiſſe, davon ſollen uns dieſe Acta noch den erſten Beweis geben. Wovon ſie uns die häufigſten Beweiſe gaben, war der unglükliche Hang des Verfaſſers, in ſeine Urtheile die diffamirendſten Perſönlichkeiten einzuflechten. Weñ z. E. ein Gelehrter, der, nach des Herrn Klotz eigenem Geſtändniſſe, ſich in ſeinen erſten Schriften mit Ruhm gezeigt hatte, in ſeinen leztern allmählig ſinkt, oder einen Wiſch mit unterlaufen läßt, in welchem man ihn gänzlich verkennet: was thut da Herr Klotz? Iſt es ihm genug, den Verfall dieſes Mannes anzumerken? die Nachläßigkeiten deſſelben in's Licht zu ſtellen? über die anſcheinende Unwiſſenheit zu ſpotten? Iſt es ihm genug, auf die Zerſtreuungen von weitem anzuſpielen, aus welchen jene Nachläßigkeiten vielleicht entſpringen? Zwar wäre auch dieſer Schritt ſchon viel zu vermeſſen; ſchon viel zu weit über die Gränze der Kritik. Und doch wie unſchuldig wäre er gegen den, den ſich Herr Klotz erlauben dürfen. Leſen Sie, wie er dem D. Conradi mitgeſpielt, und erſtaunen Sie! 1) Aber erſtaunen Sie, nicht ſowohl über die Frechheit, als darüber, daß ihm eine ſolche Frechheit ungenoſſen ausgegangen. Um ſeinen Leſern begreiflich zu machen, wie die neueſten Schriften dieſes Gelehrten ſo ſchlecht ausfallen können; um zu verhüten, — o des wahren Frelons, der ſich einbildet, alle Menſchen müßten, wie er, 2) lieber an ihrer Rechtſchaffenheit, als an ihrer Gelehrſamkeit zweifeln laſſen! — um zu verhüten,

1) Act. lit. Vol. 2. P. 2. p. 465.

2) Der ſich ruhig fripon nennen läßt, aber ſobald er ſich mauvais auteur nennen höret, erbittert ausruft: Arretés, s'il vous plait; on peut attaquer mes moeurs; mais pour ma reputation d'auteur, je ne le souffrirai jamais!

daß man nicht nach dieſen neueſten Schriften die Wiſſenſchaft ihres Verfaſſers ſchäze, ut Conradi doctrinam ab eorum forte judicio vindicet, qui eum non nisi ex postremis scriptis noverunt — o des kritiſchen Biedermañs! — erzählt er uns: „D. Conradi „habe ſich ſeit einiger Zeit auf den Weinhandel „und auf's Saufen gelegt; habe ſeine Creditores, „man verſteht nicht recht, ob betrogen, oder mit „anderer Schaden bereichert? bis er endlich, um „bei Ehren zu bleiben und ſich des Hungers zu er„wehren, von Leipzig nach Marburg entweichen „müßen. —“ 1) Abſcheulicher Recenſent, wer verlangt das zu wiſſen? Sag uns, ob das Buch ſchlecht oder gut iſt: und von dem übrigen ſchweig! Auch weñ alles wahr iſt, ſchweig; deñ die Gerechtigkeit hat dir es nicht aufgetragen, ſolche Brandmale auf die Stirne des Unglüklichen zu drüken! — Zwar hat Herr Kloz dieſem Schandurtheil die Buch-

1) Hier iſt die ganze Stelle: Est haud raro doctissimorum ingeniorum haec fortuna, ut, dum genio suo nimis indulgent, rebus a libris plane alienis facile distrahantur. Talem quoque expertus est juris civilis apprime peritus C o n r a d u s, qui, dum Lipsiae jurisprudentiam docuit, editis initio libris egregiis, eruditi ICti nomen sibi paraverat, at postea, cum ad bibendi studium et vinarium commercium, quod non sine aliorum invidia, et insigni creditorum commodo exercebat, se convertisset, acceptam jam laudem adeo deseruit, ut aut nihil plane scriberet, aut, quando suo nomine aliquid edere debebat, vel amici cujusdam, his in literis minime versati, opera uteretur, vel ipse, quicquid in mentem venisset, in chartam conjiceret. Quod quidem non malevolo animo, aut calumniae causa scribimus, sed ut C o n r a d i doctrinam ab eorum forte judicio vindicemus, qui eum non sine ex postremis scriptis noverunt. Tandem, quo fami famaeque consuleret, Lipsia abiit in patriam suam, Marburgum, etc.

ſtaben F. S. A. unterſezen laſſen; ohne Zweifel, um uns damit zu ſagen, daß er es nicht ſelbſt abgefaßt habe. Aber ſelbſt, oder nicht ſelbſt: es iſt darum nicht weniger ſein Werk. Deñ der allgemeine Titel: Acta literaria ſcripſit Klotzius; macht es dazu, und der Wirth, der in ſeiner Kneipſchenke wiſſentlich morden läßt, iſt nicht ein Haar beſſer, als der Mörder.

Dieſes und unzähliger ähnlicher Frevel ungeachtet, deren ein einziger hinreichend ſein müßte, auch den beſten Kritikus der öffentlichen Verachtung ſo auszuſezen, daß er ſich in ſeinem Leben nicht wieder unterſtände, ſeine Stimme hören zu laſſen, gelang es Herrn Kloz, ſich einen Anhang zu erſchimpfen, und einen noch größern ſich zu erloben. Beſonders hatte er einen Schwarm junger aufſchießender Scribler ſich zinsbar zu machen gewußt, die ihn gegen alle vier Theile der Welt als den größten, auſſerordentlichſten Mañ ausposaunten, und ihn in eine ſolche Wolke von Weihrauch verhüllten, daß es kein Wunder war, weñ er endlich Augen und Kopf durch den narkotiſchen Dampf verlor. In dieſer Betäubung wurde ihm das Reich der lateiniſchen Sprache zu enge, und er beſchloß, ſeine Eroberungen auch über das Reich der deutſchen zu verbreiten. Die erſten Streifereien dahin wagte er in ein paar Werklein, die, höchſt arm an Gedanken und Sachen, mit deutſchen Worten, aber wahrlich nicht deutſch geſchrieben waren. Dennoch wurden auch dieſe in den Himmel erhoben; ihr Verfaſſer hieß in utroque Caeſar; und der gute Mañ vergaß in vollem Ernſte, daß alle dieſe Zujauchzungen nichts als der vervielfältigte Widerhall ſeiner eigenen Bewunderung waren.

Auch das hätte mögen hingehen! Unverdiente Lobſprüche kañ man jedem gönnen, und wer ſich

deren ſelbſt ertheilet, iſt damit beſtraft genug, daß er ſie ſchwerlich von andern erwarten dürfen. Nur weñ ein ſo precario, ſo dolose berühmt gewordener Mañ ſich mit dem ſtillen Beſize ſeiner erſchlichenen Ehre nicht begnügen will; weñ der Irrwiſch, den man zum Meteor aufſteigen laſſen, nunmehr auch lieber ſengen und brennen möchte, wenigſtens überall um ſich eher giftige Dämpfe verbreitet: wer kañ ſich des Unwillens enthalten? und welcher Gelehrte, deſſen Umſtände es erlauben, iſt nicht verbunden, ſeinen Unwillen öffentlich zu bezeigen?

Von einem Manne, der nur eben verſucht hatte, über einen Kohl, den er zum ſieben und ſiebzigſtenmale aufwärmte, eine deutſche Brühe zu gießen, ward Herr Klotz urplözlich zum allgemeinen Kunſtrichter der ſchönen Wiſſenſchaften — und der deutſchen ſchönen Wiſſenſchaften! Unter dem Vorwande, daß er und ſeine Freunde mit verſchiedenen Urtheilen, die bisher von Werken des Genies gefällt worden, nicht zufrieden wären, langte er nicht blos ſeine Läuterungen deßfalls bei dem Publico ein, ſondern errichtete ſelbſt ein Tribunal; und welch ein Tribunal!

Er, das Haupt! Er, namentlich! und nicht ohne ſeinen bürgerlichen Titel! Wer iſt der Herr Klotz, der ſich aufwirft, über einen Klopſtock, und Moſes, und Ramler, und Gerſtenberg Gericht zu halten? — Es iſt Herr Klotz, der Geheimderath. — Sehr wohl! damit muß ſich die Schildwache in einer preußiſchen Feſtung begnügen: aber auch der Leſer? Weñ der Leſer fragt: wer iſt der Herr Klotz? ſo will er wiſſen, was dieſer Herr Klotz geſchrieben hat, und worauf ſich ſein Recht gründet, über ſolche Männer laut urtheilen zu dürfen. Nicht dieſe Männer nehmen ihn wegen

dieſes Rechtes in Anſpruch, ſondern das Publicum. Die Nachſicht, die das Publicum hierin gegen einen ungenan̄ten kritiſchen Schriftſteller hat, kan̄ es gegen ihn nicht haben. Der ungenan̄te Kunſtrichter will nichts als eine Stimme aus dem Publico ſein, und ſo lange er ungenan̄t bleibt, läßt ihn das Publicum dafür gelten. Aber der Kunſtrichter, der ſich nen̄t, will nicht eine Stimme des Publici ſein, ſondern will das Publicum ſtimmen. Seine Urtheile ſollen, nicht blos durch ſich, ſo viel Glük machen, als ſie machen können; ſie ſollen es zugleich mit durch ſeinen Namen machen; den̄ wozu ſonſt dieſer Name? Daher aber auch, von unſerer Seite das Verlangen, dieſen Namen bewährt zu wiſſen; daher die Frage, ob es verdienter Name, ob es verdienter Name in dieſem Bezirke iſt? Jeder andere Name iſt noch mehr Betrug, als Beſtechung. Und wen̄ Herr Klotz Staatsminiſter wäre, und wen̄ er der größte lateiniſche Stiliſt, der erſte Philolog von Europa wäre; was geht uns das hier an? Hier wollen wir ſeine Verdienſte um die deutſchen ſchönen Wiſſenſchaften kennen: und welche ſind die? Was hat unſere Sprache von ihm erhalten, worauf ſie gegen andere Sprachen ſtolz ſein kön̄te? ſtolz? was ſie ſich nur nicht ſchämen dürfte, aufzuweiſen!

So ſteht es mit dem Haupte: wie mit den Gliedern? — Ich frage nicht, wer die Freunde des Herrn Klotz ſind. Sie wollen unbekan̄t ſein; und ich denke, ſie werden es bleiben. Weder ihren Namen, noch ihren Stand verlange ich zu wiſſen. Es mögen ſich mehr Geheimderäthe unter ihnen finden, oder nicht; ſie mögen Profeſſores oder Studenten, Candidaten oder Paſtores ſein: ſie mögen auf dem Dorfe oder in der Stadt wohnen; ſie

mögen von ihrer Schreiberei leben, oder nicht: alles das iſt eins wie das andere. Nicht aus dem, was ſie ſind, laßt uns beurtheilen, was ſie ſchreiben; ſondern aus dem, was ſie ſchreiben, laßt uns urtheilen, was ſie ſein ſollten.

Wahrlich keiner von ihnen ſollte Profeſſor ſein, wenigſtens nicht Profeſſor in den ſchönen Wiſſenſchaften. Alle ſollten ſie noch Studenten, und fleiſſige, beſcheidene Studenten ſein. Deñ welcher von ihnen verräth im geringſten mehr Keñtniſſe, gründlichere Einſichten, als jeder angehende Student haben ſollte? Was iſt in ihrer ganzen Bibliothek, das nur ein Mañ hätte ſchreiben können; nur ein Mañ, der ſich in ſeinem Fache fühlte? Welches iſt die Gattung des Vortrags oder der Dichtung, ſie ſei ſo klein als ſie wolle, worüber einer von dieſen Großſprechern nur eine einzige neue und gute Anmerkung gemacht hätte? Schale, platte Wäſcher ſind ſie alle; keiner hat auch nicht einmal ſeinen eigenen Ton: alle ſchreiben ſie ein Deutſch, das nicht kraftloſer, diſſoluter ſein kañ. Sie mögen ſich darauf verſtehen, einer Überſezung aus alten Sprachen an den Puls zu fühlen, oder einer aus den neuern Sprachen das Waſſer zu beſehen; das müßte aber auch alles ſein, womit ſie ſich, zu ihrer Übung, abgeben köñten. Nicht einmal über Schriftſteller von dem Maße ihrer eigenen Talente ſollten ſie urtheilen wollen: deñ es iſt ein ekler Anblik, weñ man eine Spinne die andere freſſen ſieht, und meiſtens ergibt es ſich deutlich, daß ſie das getadelte Werk noch lange ſo gut nicht ſelbſt hervorgebracht haben würden. Aber weñ ſie vollends an die wenigen Verfaſſer ſich wagen, denen es Deutſchland allein zu danken hat, daß ſeine Literatur gegen die Literatur anderer Völker in Anſchlag kom̃t: ſo iſt das eine Vermeſ-

ſenheit, von der ich nicht weiß, ob ſie lächerlicher oder ärgerlicher iſt. Was ſollen dieſe von ihnen lernen? Soll Klopſtock von ihnen etwa lernen, in ſeine Elegien mehr Fiction zu bringen? und Ramler, in ſeine Oden weniger? So hirnlos dergleichen Urtheile ſind, ſo viel Schaden ſtiften ſie gleichwohl in einem Publicum, das ſich zum größten Theile noch erſt bildet. Der ſchwächere Leſer kan̄ ſich nicht erwehren, eine geringſchäzige Idee mit dem Namen ſolcher Männer zu verbinden, denen ſolche Stümper ſolche Armſeligkeiten unausgepfiffen vordociren dürfen.

Endlich, das ſtinkende Fett, womit dieſe Herren ihre kritiſchen Waſſerſuppen zurichten! Auf jedem von ihnen ruhet der Geiſt ihres verſchwärzenden Herausgebers ſiebenfältig: und wen̄ jemals die Unart elender Kunſtrichter, zur Mißbilligung und Verſpottung des Schriftſtellers die Züge von dem Menſchen, von dem Gliede der bürgerlichen Geſellſchaft zu entlehnen, einen Namen haben ſoll, ſo muß ſie Klotzianismus heiſſen.

Sieben und funfzigſter Brief.

Jeder Tadel, jeder Spott, den der Kunſtrichter mit dem kritiſirten Buche in der Hand gut machen kañ, iſt dem Kunſtrichter erlaubt. Auch kañ ihm niemand vorſchreiben, wie ſanft oder wie hart, wie lieblich oder wie bitter, er die Ausdrüke eines ſolchen Tadels oder Spottes wählen ſoll. Er muß wiſſen, welche Wirkung er damit hervorbringen will, und es iſt nothwendig, daß er ſeine Worte nach dieſer Wirkung abwäget.

Aber ſo bald der Kunſtrichter verräth, daß er von ſeinem Autor mehr weiß, als ihm die Schriften deſſelben ſagen können: ſo bald er ſich aus dieſer nähern Keñtniß des geringſten nachtheiligen Zuges wider ihn bedienet: ſogleich wird ſein Tadel perſönliche Beleidigung. Er höret auf, Kunſtrichter zu ſein, und wird — das verächtlichſte, was ein vernünftiges Geſchöpf werden kañ — Klätſcher, Anſchwärzer, Paſquillant.

Dieſe Beſtimmung unerlaubter Perſönlichkeiten, und eines erlaubten Tadels, iſt unſtreitig die wahre; und nach ihr verlange ich, auf das ſtrengſte, gerichtet zu ſein!

Herr Klotz klagt mich an, meine antiquariſchen Briefe mehr gegen ihn, als gegen ſein Buch gerichtet zu haben, welches, „aus den perſönlichen „Beleidigungen, den Zudringlichkeiten, dem Stil, „der oft mehr als blos ſatyriſch ſei, kurz aus „dem Tone erhelle, welcher uns, wider unſern

„Willen, an den Verfaſſer des Vademecum für „*Herrn Lange* zu denken zwinge." 1)

Perſönliche Beleidungen! Herr Klotz klagt über perſönliche Beleidigungen! Herr Klotz! Quis tulerit Gracchos etc. Und doch, wo ſind ſie, die er von mir erhalten haben will? Er zeige mir eine, und ich will kommen, und ſie ihm fußfällig abbitten! Durch welches Wort habe ich mich merken laſſen, daß ich ihn weiter als aus ſeinen Büchern kenne? Welcher Tadel, welcher Spott iſt mir entfahren, der ſich auf mehr gründet, als auf Beweiſe ſeiner Unwiſſenheit und Übereilung, wie ſie in ſeinen Schriften da liegen? Ich habe ihn ein oder zweimal Geheimderath genañt; und auch das würde ich nicht gethan haben, weñ er nicht ſelbſt mit dieſem Titel unter den Schriftſtellern anfgetreten wäre. Was weiß ich ſonſt von ſeiner Perſon? Was verlange ich von ihr zu wiſſen?

Zudringlichkeiten! — Ich habe mir nur *eine* vorzuwerfen: die im Laokoon. Das nicht uneingeſchränkte Lob, welches ich Herrn Klotz da ertheilte, mußte mir ihn freilich auf den Hals ziehen. Aber nachher ſind alle Zudringlichkeiten von *ſeiner* Seite. Was ich dagegen gethan, ſind nichts als Abwehrungen; auf jezt, und wo möglich, auf künftig.

Der Stil, der oft mehr, als blos ſatyriſch iſt! — Es thut mir leid, weñ mein Stil irgendwo blos ſatyriſch iſt. Meinem Vorſaze nach, ſoll er allezeit mehr als ſatyriſch ſein. Und was ſoll er mehr ſein, als ſatyriſch? Treffend.

Der Ton, welcher an das Vademecum für Herrn Lange zu denken zwingt. —

1) Deutſche Bibl. 7 St. 465 S.

Nun deñ? Aber zu weſſen Beſchämung wird dieſe erzwungene Erinnerung gereichen? Zu meiner? Was kañ ich dafür, daß ſein Buch eben ſo kindiſche Schnizer hat, als der langiſche Horaz?

Kurz, von allen dieſen Vorwürfen bleibt nichts, als höchſtens der Scrupel, ob es nicht beſſer geweſen wäre, etwas ſäuberlicher mit Herrn Kloz zu verfahren? Die Höflichkeit ſei doch eine ſo artige Sache —

Gewiß! deñ ſie iſt eine ſo kleine!

Aber ſo artig, wie man will: die Höflichkeit iſt keine Pflicht; und nicht höflich ſein, iſt noch lange nicht, grob ſein. Hingegen, zum Beſten der mehrern, freimüthig ſein, iſt Pflicht; ſogar es mit Gefahr ſein, darüber für ungeſittet und bösartig gehalten zu werden, iſt Pflicht.

Weñ ich Kunſtrichter wäre, weñ ich mir getraute, das Kunſtrichterſchild aushängen zu können: ſo würde meine Tonleiter dieſe ſein. Gelinde und ſchmeichelnd gegen den Anfänger; mit Bewunderung zweifelnd, mit Zweifel bewundernd gegen den Meiſter; abſchrekend und poſitiv gegen den Stümper; höhniſch gegen den Prahler; und ſo bitter als möglich, gegen den Cabalenmacher.

Der Kunſtrichter, der gegen alle nur e i n e n Ton hat, hätte beſſer gar keinen. Und beſonders der, der gegen alle nur höflich iſt, iſt im Grunde gegen die er höflich ſein köñte, grob.

Überhaupt verſtehen ſich auf das Raffinement der Höflichkeit die höflichſten Herren am wenigſten. Einer von ihnen ſagte zu mir: „Aber Herr Kloz „iſt doch immer ſo höflich gegen Sie geweſen. Sogar ſeine Recenſion der antiquariſchen Briefe iſt „noch ſo höflich!“

Noch ſo höflich! Der Bauernſtolz ſelbſt hätte ſie nicht gröber und plumper abfaſſen können.

Was will Herr Klotz, der mich ſonſt immer nur ſchlechtweg Leſſing genannt hat, was will er damit, daß er mich in dieſer Recenſion Magiſter Leſſing nennet? Was ſonſt, als mir zu verſtehen geben, welche Kluft die Rangordnung zwiſchen uns befeſtiget habe? Er Geheimderrath, und ich nur Magiſter! — Was iſt denn Bauernſtolz, wenn das nicht Bauernſtolz iſt?

Und doch wird mir Herr Klotz erlauben, den Abſtand, der ſich zwiſchen einem Geheimdenrathe, wie er, und zwiſchen einem Magiſter befindet, für ſo unermeßlich eben nicht zu halten. Ich meine, er ſei gerade nicht unermeßlicher, als der Abſtand von der Raupe zum Schmetterlinge, und es zieme dem Schmetterlinge ſchlecht, eine Spanne über den Dornenſtrauch erhoben, ſo verächtlich nach der demüthigen Raupe auf dem Blatte herab zu bliken. Ich wüßte auch nicht, daß ſein König ihn aus einer andern Urſache zum Geheimdenrathe ernannt habe, als weil er ihn für einen guten, brauchbaren Magiſter gehalten. Der König hätte in ihm den Magiſter ſo geehrt: und er ſelbſt wollte den Magiſter verachten?

Ja, der Magiſter gilt in dem Falle, in welchem wir uns miteinander befinden, ſo gar mehr, als der Geheimderath. Wenn der Herr Geheimderath Klotz nicht auch Herr Magiſter Klotz wäre, oder zu ſein verdiente: ſo wüßte ich gar nicht, was ich mit dem Herrn Geheimdenrath zu ſchaffen haben könnte. Der Magiſter macht es, daß ich mich um den Geheimdenrath bekümmere: und ſchlimm für den Geheimdenrath, wenn ihn ſein Magiſter im Stiche läßt!

(Unter Leſſings hinterlaſſenen Entwürfen zur Fortſetzung der Briefe antiquariſchen Inhalts finden ſich etliche von einiger Ausdehnung, die hier ſogleich angeſchloſſen werden.)

---

* * *

Fürchten Sie nicht, noch mehrere Briefe im Tone der leztern zu erhalten. Gewiſſe Dinge verdienten freilich nie geſagt zu werden; und doch müßen ſie wenigſtens einmal geſagt werden.

Die perſönlichen Verhältniſſe der Schriftſteller gegen einander intereſſiren nur kaum den kleinſten Theil des zeitverwandten Publici. Welcher wünſcht, daß ſein Buch auch bei den Nachkommen nicht ganz vergeſſen ſei, — und welcher ſollte es nicht wünſchen? — muß über nichts ſtreiten, was nur ihn ſelbſt angeht.

Ob Leſſing den berühmten Klotz beneidet hat: was die geheimen Urſachen geweſen, warum er wider ihn geſchrieben, verlangt auch ſchon in zehn Jahren niemand mehr zu wiſſen. Dañ fragt es ſich blos: Was hat er gegen ihn geſchrieben? Was hat ſein Schreiben gegen ihn genuzt? welche Vorurtheile hat er gegen ihn beſtritten? welcher Wahrheiten hat er ſich gegen ihn angenommen?

Folglich iſt alles ſehr unnüzes Geſchwäz in der Recenſion des Herrn Klotz, 1) bis auf das Wenige, was die unter uns ſtreitige Sache ſelbſt betrift.

Er verſpricht mir in einer beſondern Schrift zu antworten. Die muß ich erwarten.

Vorläufig will er nur einige Punkte berühren, deren Unterſuchung weder Nachſchlagen noch Nachdenken erfordert. Es iſt nicht die Frage, ob Tuſcher für einen Steinſchneider gehalten worden, ſondern ob er es geweſen. Freilich iſt er für einen gehalten worden, und hat gar für einen gehalten

1) In ſeiner deutſchen Bibliothek der ſchön. Wiſſ. St. 7 S. 465.

werden wollen; und dadurch wurden Gori und Mariette und Giulianelli hintergangen. Aber er iſt keiner geweſen; welches Natter beweiſet. Natters Zeugniß gilt hier allein, der mit ihm lange Zeit gelebt und gearbeitet hat.

Vettori war ſeinetwegen in dem nämlichen Irrtume. Aber auch das beweiſet nichts. Sie wiſſen alle von ihm nur ein Stük zu nennen: ſein Portrait nämlich; welcher Verſuch aber, wie Natter ſehr richtig ſagt, ihn noch lange zu keinem Steinſchneider macht. Ja, dieſe Köpfe waren bloße Paſten, über ein Wachsmodell gegoſſen. Auſſerdem noch der einzige Kopf der Minerva; aber der war mit dem Meſſer geſchnitten.

Dieſen Künſtler naṅte Kloz gleichwohl einen fleiſſigen Künſtler. Aber fleiſſig ſoll hier nicht die Vielheit der Arbeit anzeigen, ſondern die Sorgfalt der Ausarbeitung! Woher keṅt er die? möchte ich fragen. Hat er ein Stük von ihm geſehen? — Ja, dieſe kaṅ er gar nicht gehabt haben.

---

* Scharfſinnige Leute wollen angemerkt haben, daß die lezten ſieben meiner Briefe ihrem Titel nicht entſprechen; daß ſie nicht antiquariſchen Inhalts geweſen.

Nun, ſo waren ſie wenigſtens antiquariſchen Tones! — Es hat mir Mühe gemacht, dieſen Ton zu treffen. Geläufig wird er mir nie werden; und ich werde immer einen Herrn Kloz nöthig haben, der mir ihn angibt.

* (Auf einem einzelnen Octavblatte findet ſich dieſer anders lautende Anfang des acht und funfzigſten Briefes.)

Ich muß den Stich, den man mir zu verſezen denkt, nur ſelbſt vertiefen. Er kan̄ bei dem allen nicht tödlich werden.

Aber auch um eine ernſtliche Antwort wäre ich nicht verlegen. Es iſt wahr, das Studium der Altertümer ſelbſt betreffen dieſe ſieben Briefe nicht: aber ſie betreffen doch Männer — einen Man̄ wenigſtens, der ſich mit dieſem Studium abgibt.

---

* * *

Eine von ſeinen [1]) erſten Creaturen iſt Riedel. — Über deſſen Recenſion der antiquariſchen Briefe in der erfurter Zeitung. —

„Noch, fängt er an, haben wir die antiquari„ſchen Briefe des Herrn Leſſings (erſter Theil, bei „Friedrich Nikolai) nicht ausführlich angezeigt.“

Nein; aber gewandsweiſe ihnen ſchon mehr als einen Hieb zu verſezen geſucht! — Das iſt gar recht! So wird der Leſer allmählich vorbereitet, und der Verfaſſer für's erſte bei kleinem Feuer gebraten, bis man ihn ganz in die Flamme wirft. Das geht nun los. Der Himmel ſtehe mir bei!

„Einige Anmerkungen des Herrn Klotz wider „Herrn Leſſing, und eine Recenſion im Reichspoſt„reiter haben dem Herrn Verfaſſer die Gelegen„heit zu dieſem Buche, von 256 Seiten in klein „Octav, gegeben.“

Ganz recht! In ſeinem Buche wollte mich Herr Klotz fein höflich eines Beſſern belehren; und in dem Reichspoſtreiter ließ er ausposaunen, daß er mich eines unverzeihlichen Fehlers überwieſen habe. Eine Belehrung, dachte ich, iſt der andern werth; und ich würde Herrn Klotz gewiß auch recht höflich belehrt haben, weñ ich mich nur auch auf einen hübſch abgerichteten Freund hätte verlaſſen können, der meine ſchlaue, ſüße Höflichkeit in gute derbe Wahrheit überſezte. Aber leider! habe ich keinen ſolchen Freund. Ich mußte alſo nur gleich ſo ſchreiben, wie ich verſtanden zu ſein wünſchte. Das iſt nicht höflich, aber wahr.

„In der Vorrede erklärt er ſich über den Ton, „den er in dieſen Briefen genommen, und bekeñt „ſich für einen Nachahmer der Alten, die das

1) (Klotzens.)

„ Ding, was wir Höflichkeit nennen, nicht gekañt „ hätten.“

Die Beſcheidenheit nicht zu vergeſſen, welche den Alten anſtatt der Höflichkeit eigen war! Ich bekenne mich für ihren Nachahmer in beidem, in dem ſowohl, was ſie nicht hatten, als in dem, was ſie hatten. Die Klotze mögen immer über meine Unhöflichkeit ſchreien; genug, daß der wahre Gelehrte nie meine Beſcheidenheit vermiſſen ſoll!

„ Herr Leſſing wird ſich auf gewiſſe Punkte be„ ſinnen, in welchen man den Alten keinesweges „ nachahmen ſoll, in welchen man vielmehr ſich nach „ unſern Sitten, nach unſerer Denkart und unſerer „ Sprache zu richten hat.“

Herr Riedel traut mir zu viel zu. Wahrlich ich beſinne mich auf keine ſolche Punkte. Was bei den Alten recht und gut war, iſt noch recht und gut. Doch, ich ſehe, er komt ſelbſt mit einem Exempel meinem Gedächtniſſe zu Hülfe.

„ Die Alten nañten auch gewiſſe Glieder und „ gewiſſe Handlungen mit ihren eigenen Namen ge„ rade heraus; uns andern mißfällt es ſchon, weñ „ dergleichen Sachen auch nur von fern her ange„ deutet werden.“

Dieſe Glieder und Handlungen blos des Titels wegen mit ihren eigenen Namen zu nennen, mißfiel auch den Alten. Es waren nur ihre Pirons, die ſich das erlaubten; und auch wir haben ja unſere Catulle. Aber freilich, weñ der Naturlehrer, weñ der Arzt, weñ der kühne Satyriker dieſe Glieder und dieſe Handlungen, der Kürze, des Nachdruks, des Unterrichts wegen, bei ihren eignen Namen nañten: ſo hatten die Alten kein Arges dabei; und wir Neuern ſollten lieber auch keins dabei haben. — Dieſes nun angewandt auf die Höflichkeit! Aus bloßem Kizel werde ich zuverläßig nie unhöf-

ſich gegen Herrn Klotz ſein. Sollte ich ihm auf der Straße begegnen, ſo werde ich ganz gewiß meinen Hut zuerſt gegen ihn abziehen. Sollte ich wieder an ihn ſchreiben, ſo werde ich ganz gewiß: Wohlgeborner Herr, inſonders hochzuverehrender Herr Geheimderrath! an ihn ſchreiben, und mich ſeinen gehorſamen Diener nennen. Sollte ich an einem Tiſche mit ihm ſpeiſen, ſo werde ich ganz gewiß ſeine Geſundheit mit einer tiefen Verbeugung, und genau in der Reihe trinken, die ſein Rang erfordert. Sollte ich gar mit ihm zu ſpielen das Vergnügen haben, ſo werde ich ganz gewiß mit eben der Höflichkeit ſagen: der Herr Geheimderath haben gewonnen! als: der Herr Geheimderath ſind baſta! — —

---

* * *

Von der Abhandlung des Dingley, die dahin einſchlägt; und zwar erſtlich, von dieſer Abhandlung ſelbſt.

Das zweite Keñzeichen, an welchem alte geſchnittene Steine von neuern zu unterſcheiden, ſagt Maffei, ſei die Farbe und die Beſchaffenheit des Steines ſelbſt.

Wenigſtens kan̄ dieſe oft zu einem Verdachte Anlaß geben. Allzu koſtbare, in Anſehung ihres Feuers oder ihrer Farben allzu ſchöne Steine, habe ich gezeigt, ließen die Alten nicht gern von der Kunſt verlezen. Von einigen ſagen ſie uns ausdrüklich, daß ſie nie geſchnitten werden, oder daß ſie nicht geſchnitten werden können. Die ſie am häufigſten ſchnitten, waren von den geringern Gattungen, welche die dopelte Eigenſchaft haben, daß ſie ſich weder der Sculptur zu ſehr weigern, noch das Wachs zu feſt halten. Von dieſen Gattungen aber nahmen ſie die reinſten und beſten, die ſie finden kon̄ten.

Ich hofte hiervon viel merkwürdiges zu leſen, in den Anmerkungen, welche Robert Dingley über die Edelſteine, beſonders ſolche, auf welche die Alten zu graben pflegten, der engliſchen Societät mitgetheilt hat. Aber ich betrog mich. Der Gelehrte, der ſie überſezte und dem hamburgiſchen Magazin [1]) einverleibte, hat ſie mit verſchiedenen Noten begleitet, die von ſeiner Keñtniß auch in

1) Band 3. S. 640.

dieſem Theile der Naturgeſchichte und von ſeinem Scharfſinne überhaupt zeugen. Allein er hätte deren ungleich mehrere machen müßen, wen̄ er alle Unrichtigkeiten ſeines Originals hätte anzeigen und verbeſſern wollen. Ich will einige Beweiſe davon geben.

„Der Stein, ſagt Dingley, den man am meiſten gegraben findet, iſt der Beryll; nach dieſem „folget der Plasm oder ſchönſte Smaragd, alsdan̄ der Hyacinth; den Chryſolith findet man „bisweilen, aber ſehr ſelten, gegraben, wie auch, „aber ſehr ſelten, den Kryſtall oder orientaliſchen „Kieſel, den Granat und den Amethyſt.“

Am meiſten den Beryll! Ganz unerhört. Der Beryll iſt ein durchſichtiger, meergrüner Stein, der in ſeinen Unterarten mehr oder weniger in das Gelbliche ſpielt. So beſchreibt ihn Plinius; ſo haben ihn die Neuern angenommen. Doch ſo einen Stein meint Dingley nicht; ſein Beryll iſt entweder roth, oder gelb, oder weiß. „Jenes, ſagt er, „war der Beryll der Alten.“ Und wer ſind den̄ die, welche dieſen Namen einem ganz andern Steine beilegen dürfen? Leonardus, Stella, Agricola, Cäſalpinus, Geßner, Boot, Laet, Niccol, und wie ſie alle heiſſen, ſind es nicht. Auch die noch neueren Naturaliſten finde ich mit jenen übereinſtimmig, und alle verſtehen unter Beryll wo nicht eben denſelben Stein, den die Alten darunter verſtanden, doch einen ihm ſehr ähnlichen, den ſonſt ſogenan̄ten Aquamarin. Folglich habe ich lange nicht gewußt, was Dingley hiermit will, bis ich endlich finde, [1]) daß die engliſchen Juwelier einen

1) Woodward beim Johnſon: The Beryll of our Lapidaries is only a fine ſort of Carnelion, of a more deep bright red, ſometimes with a caſt of yellow and more tranſparent than the common Carnelion.

ganz andern Begrif mit dem Namen Beryll verbinden, und ihn einer Art von Carneol beilegen, der dunkelrother und durchſichtiger als der gemeine Carneol ſei, und mehrmal in das Gelbe ſpiele. Daß wirklich Dingley dieſe Art von Carneol unter ſeinem Beryll verſtanden habe, zeigt ſelbſt die Eintheilung, die er von ihm macht. „Vom Beryll, „ſagt er, gibt es drei Arten; der rothe fällt in „die Orangefarbe, iſt durchſichtig und lebhaft; „der gelbe iſt okerfarben, und der weiſſe, den „man Chalcedon neñt, iſt milchfarben; dieſe beiden „lezten ſind nicht ſo lebhaft wie die erſtern.“ Niemand, ſo viel ich weiß, hat den Chalcedon zu einer Art des Berylls gemacht; wohl aber zu einer Art des Carneols, oder auch den Carneol zu einer Art des Chalcedons. Auch die übrigen zwei Arten paſſen wohl auf verſchiedene Abänderungen des Carneols, aber keineswegs des Berylls. Kurz, man muß beim Dingley Carneol für Beryll leſen, und muß ſich erinnern, daß der Carneol der Alten ihr Sarder iſt, weñ es wahr ſein ſoll, was er von ihm vorgibt. Den Sarder findet man in allen Daktyliotheken am häufigſten, und Plinius ſagt ausdrüklich, daß man ihn zum Graben und Sigeln am geſchikteſten gefunden habe.[1] Dingley aber iſt um ſo weniger zu entſchuldigen, daß er uns dieſe Verwirrung verurſacht, da Hill in ſeinen Anmerkungen über den Theophraſt[2] kurz vorher davor

1) L. 30. sect. 31.

2) Dingleys Anmerkungen ſind von 1747, und Hills Theophraſt von dem Jahre vorher, wo es Seite 57 heißt: The Jewellers of our time reckon four species of this stone; the common or the red, the white or the yellow, and the Beryll Carnelion. The last, or the Beryll Carnelion, is properly the male oriental Kind; it is of a deeper colour than any of the others, as also much harder, and more

gewarnt, und es den unwiſſenden Juwelieren verwieſen hatte, welche ihren Beryllcarneol ſchlechtweg Beryll nennen, als ob ſie von dem eigentlichen Beryll gar nichts wüßten. — Das Werk des Cardinals de Cuſa, deſſen in der Note gedacht wird, mag wohl nicht von dem Steine Beryll handeln, ſondern von der Brille, dem Augenglaſe, auf das geſchärfte Geſicht in geiſtlichen Dingen angewendet. Den̄ es iſt bekan̄t, daß dieſes im barbariſchen Latein Baryllus hieß, und ohne Zweifel unſer deutſches Brille davon herköm̄t. Nicht zwar, als ob die erſten Brillen aus eigentlichen Beryllen wären gemacht worden, ſondern weil man vielleicht zu den erſten Brillen ein grünliches Glas brauchte, welches dem Beryll daher ähnlich ſah; oder weil überhaupt die Italiäner, wie Boot ſagt, 1) alle Kryſtalle, qui multiplici angulorum reflexu aliquos colores in se habere videntur, Berylle nan̄ten, wovon der Name endlich bis auf das gemeine Glas erſtreckt worden. Vielleicht auch, daß der mediciniſche Gebrauch des pulveriſirten Berylls gegen mancherlei Beſchädigungen der Augen, von dem man in den mittleren Zeiten Aufhebens machte, 2) zur

transparent: some of our Jewellers, knowing of no other Beryll but this, name it simply the Beryll: but it ought never to be so called but with the addition of its own proper name Carnelion; the Beryll of the Ancients being a stone of quite another Kind, transparent and of bluish green, and evidently the very Gemm which we now call the aqua marina.

1) L. 2. c. 20. De Laet will davon zwar nichts wiſſen; (L. 1. c. 10) aber ſelbſt dieſe Benennung der Augengläſer von Beryll ſcheint ein Beweis für den Boot zu ſein.

2) Psellus de Lapidum Virtutibus p. 12. edit. Bernard. Βηρυλλος — ȣ̔τος ὁ λιθος ἐντασεις ἰαται, και σπασμȣς, και ὀφθαλμων ὀδυνας; και ἰκτερον; intentiones curat, convulsiones, oculorum dolores, aurĩginem.

Übertragung dieſes Namens auf die Brillen etwas beigetragen.

Aber weiter: „nach den Beryllen, ſagt Dingley, „folgt der Plaſm, oder ſchönſte Smaragd.“ Was man unter Plaſma verſtehen müße, habe ich ſchon gezeigt. [1]) Es iſt der Praſius der Alten, und demnach ſo wenig der ſchönſte Smaragd, daß vielmehr gerade nur eine von den geringſten Arten der durchſichtigen grünen Steine ſo genañt ward, und eigentlich noch jezt ſo genañt werden ſollte. Weñ Dingley blos geſagt hätte, daß, nach dem Carneol, es die grünen und grünlichen Steine wären, welche man am häufigſten von den Alten geſchnitten finde: ſo wäre es eher recht geweſen. Deñ wirklich findet man deren ſehr viele, welche von den Antiquaren bald Plasma, bald Prasma, bald Pras, bald Beryll, bald grüner Jaſpis, bald Chryſolith, bald Heliotrop, bald Smaragdit und bald Smaragd genañt werden: aber, wie ſchon erinnert, einen jeden dieſer Namen eher verdienen, als den Namen Smaragd. Sonderbar iſt es, daß ſie bei den undurchſichtiger, dunkler und ſchmuziger grünen Steinen ſich nicht des Malachites oder Molochites erinnert haben, welche Gemme von dem Plinius doch ausdrüklich reddendis laudata signis [2]) genañt wird.

Die dritte Stelle gibt Dingley dem Hyacinth. Und was neñt er einen Hyacinth? Einen dunkel braunrothen Stein, feurig und durchſichtig. Es iſt wahr, das iſt der Hyacinth der Alten; aber warum ſpricht Dingley hier ſo ſtreng mit den Alten, da er in ſeinen übrigen Beſchreibungen ſich ſo weit von ihnen entfernt? Die neuern Steinkenner verſtehen

1) S. den 25 Brief.

2) L. c. sect. 36.

unter Hyacinth einen gelben, honigfarbigen oder citronfarbigen Stein, deren einige nur in das Röthliche ſpielen. [1]) Sein Hyacinth dürfte ſchwerlich von dem Amethyſte und unſerm Granate zu unterſcheiden ſein; und ich weiß nicht, mit welcher Zuverläßigkeit man ſonach ſagen köñte, daß die Alten den Amethyſt und Granat ſehr ſelten, den Hyacinth hingegen weit häuſiger geſchnitten hätten.

Der Überſezer hat das engliſche Garnet beibehalten, weil er wegen des vollkommen gleichgeltenden deutſchen Namens ungewiß war. Aber er hätte ſich kein Bedenken machen dürfen, Granat dafür zu brauchen; es iſt durchaus das nämliche, und einige Engländer ſchreiben blos Garnet, weil ſie bei einigen ältern italiäniſchen Schriftſtellern Garnato anſtatt Granato fanden, welches faſt auf die Vermuthung bringen ſollte, daß dieſe Benennung nicht von den Körnern der ſogenañten Frucht hergenommen, ſondern die Verſtümmelung von Garamanticus ſei. Wenigſtens ſtimt die Beſchreibung, die uns die Alten von dem carbunculo garamantico geben, mit dem Granate gänzlich überein.

Was Dingley endlich von dem Kryſtalle ſagt, iſt nur von dem ganz weiſſen und deſſen Gebrauche zu Sigelſteinen zu verſtehen. Da er in weit größern Stüken gefunden wird, als andere Edelſteine, ſo brauchte man ihn auch zu größern Dingen, zu welchen er häufig geſchnitten ward. Aber wie viel gefärbte Kryſtalle mögen in den Daktyliotheken für die ächten Edelſteine gelten, deren Farbe ihnen die Kunſt zu ertheilen wußte!

1) De Laet. l. 1. c. 6. Recentiorum Hyacinthi ſunt flavo colore, interdum ſimplici, eoque aut ſaturo aut diluto, vel cum rubedine quidam mixto intenſius vel remiſſius.

Unter den übrigen Anmerkungen ſind nicht wenigere eben ſo unzuverläßige. — Er ſpricht von einem Vermillionſteine, Vermillon stone; und man ſollte glauben, was das für ein beſonderer Stein ſei. Gleichwohl iſt es weiter nichts, als ein Beiname, den die Juweliere derjenigen ſchönen Art von Granaten geben, deren Farbe ſich dem Zinnober nähert. 1) — Der Onyx und Sardonyx ſind ganz falſch angegeben; und von dem, wer weiß wo aufgeleſenen, Achatonyx macht er eine Beſchreibung, aus der ich jedem Troz biete, klug zu werden.

Doch ich will mich bei ſolchen Kleinigkeiten nicht aufhalten. Nur eins muß ich noch mitnehmen. Dingley ſagt: „Die Alten gruben auf ihre meiſten „Steine, den Onyx und Sardonyx ausgenommen, „ſo wie ſie gefunden wurden, weil ihre natürliche „Politur alles, was durch die Kunſt an ihnen „kañ verrichtet werden, übertrift.“ Aber man hüte ſich, ihm das zu glauben. Entweder die Edelſteine werden als Kieſel gefunden, und dieſe haben eine rauhe Schale, die ihnen abgeſchliffen werden muß, um den durchſichtigern, farbigen Kern zum Vorſcheine zu bringen; oder ſie brechen als Druſen in fremden Steinarten, und dieſe haben zwar eine natürliche Politur, aber ſelten oder nie die reguläre Fläche, welche in dem Abdruke eine egale Area geben kōnte.

1) De Laet. l. 1. c. 3.

unter den übrigen Anmerkungen ſind nicht we-niger eben ſo unzuverläſſige. — Er ſpricht von einem Vermilionſteine, Vermilion stone, und man ſollte glauben, was das für ein beſonderer Stein ſey: Gleichwohl iſt es weiter nichts, als ein Beyname, den die Juweliere bisweilen ſchönen Ru-[illegible] von Granaten geben, deren Farbe ſich dem Zinnober nähert ¹). — Der Lure und Sardonyx ſind ganz falſch angegeben; und von dem, wer weiß wo aufgeleſenen Achatonyx macht er eine Beſchreibung, aus der ich [illegible] zu werden.

Doch ich will mich der ſonderbaren Kleinigkeiten nicht aufhalten. Nur eins muß ich noch mitnehmen. Dingley ſagt ²): „Die Alten gaben oft ihre meiſten „Steine, den Sapphir und Smaragd ausgenommen, „ſo wie ſie gefunden wurden, weil ihre natürliche „Politur beſſer, was durch die Kunſt an ihnen „kann verrichtet werden, übertraf ³).“ Aber man hüte ſich, ihm das zu glauben. Gewöhnlich die Edelſteine werden als Kieſel gefunden, und dieſe haben eine rauhe Schale, die ihnen abgeſchliffen werden muß, um den durchſichtigen, farbigen Kern zum Vorſchein zu bringen; oder ſie brechen als Säulen in feſten Steinarten, und dieſe haben zwar eine natürliche Politur, aber ſelten oder nie die reguläre Fläche, welche in dem Abdrucke einen [illegible] Werth geben könnte.

1) [illegible]

Vom Alter

der

Oelmalerei,

aus dem

Theophilus Presbyter.

---

1 7 7 4.

Vorbericht.

Ich theile nachfolgende Merkwürdigkeit, aus einem noch ungedrukten Werke des Theophilus Presbyter, in der herzoglichen Bibliothek zu Wolfenbüttel, ſo vorläufig beſonders darum mit, um zu erfahren, ob und wo ſich etwa noch mehr Nachrichten von dieſem Theophilus, oder Abſchriften von dieſem ſeinem Werke, finden möchten, als mir bisher bekañt werden wollen.

Ich irre mich ſehr, oder es iſt von der äuſſerſten Schäzbarkeit. Deñ es enthält nicht allein, zu Aufklärung der Geſchichte der verſchiedenen darin abgehandelten und berührten Künſte, ſo viel wichtige und in ihrer Gattung einzige Dinge: ſondern es dürfte vielleicht auch auf die Art und Weiſe ſelbſt, wie dieſe Künſte gegenwärtig geübt und betrieben werden, einen vortheilhaften Einfluß haben. Nämlich dieſen, daß es Methoden und Handgriffe beſchreibt, die entweder jezt für verloren gehalten, und als ſolche bedauret werden; oder von denen es wohl noch zu unterſuchen ſein möchte, ob ſie wirklich alle durch offenbar beſſere nur verdrängt, und ſolchergeſtalt gleichſam mit Wiſſen und Willen vergeſſen worden.

Etwas ähnliches iſt uns, aus den ältern Zeiten, ganz und gar nicht übrig geblieben; und das einzige dahin einſchlagende aus den mittlern Zeiten, welches Muratori (Antiquitat. Italic. T. 2. p. 366.) gerettet und bekañt gemacht hat, iſt eine wahre Armſeligkeit, die weder in Anſehung des Umfan-

ges, noch in Betracht der Deutlichkeit und Zuverläßigkeit, mit der Schrift des Theophilus zu vergleichen ſtehet.

Mehr ſage ich über dieſen Punkt hier nicht, ſondern komme zu meinem Vorhaben.

I.

Gelehrte und Künſtler geben einmüthig vor, (1) daß die Ölmalerei eine neuere Erfindung ſei, welche nicht eher, als in der erſten Hälfte des funfzehnten Jahrhunderts, in Ausübung gebracht worden.

Auch geben ſie faſt eben ſo einmüthig vor, (2) daß man dieſe neuere Erfindung einem niederländiſchen Maler, Namens Johañ von Eyck, oder wie er nach dem Orte, wo er meiſtens lebte und arbeitete, genañt wird, Johañ von Brügge, zu danken habe.

Und worauf gründet ſich dieſes Vorgeben? Was hat es für hiſtoriſche Beweiſe? Finden ſich Zeugniſſe zeitverwandter Schriftſteller? Oder hat der Erfinder ſelbſt, auf ſeinen erſten Werken dieſer Art, der Nachkommenſchaft die Verſicherung davon überliefert; ſo wie es die Erfinder der Drukerei zu thun, die Vorſicht gehabt? Und wo ſind dieſe Werke, dieſe unwiderſprechlichen Belege?

Auf alle dieſe Fragen weiß ich mir nichts zu antworten; ſo angelegen ich mir es auch ſeit geraumer Zeit ſein laſſen, darauf antworten zu können. So viele der neueſten und gründlichſten Schriftſteller das Nämliche verſichern, ſo viele weiſen mich alle von einem Gewährsmanne zu dem andern, auf den einzigen Vaſari zurük.

Aber Vaſari ſchrieb anderthalbhundert Jahre nach Johañ von Eycken; (3) und unter die vielen und mancherlei Dinge, die er, aus einer bloßen unſichern mündlichen Überlieferung, mit ſolcher Zuverſicht hinſchrieb, als ob er ſelbſt bei der Verhandlung derſelben gegenwärtig geweſen wäre, köñte auch wohl dieſes, von Erfindung der Ölfar-

den, mit gehören. Wenigſtens iſt es gewiß, daß man dem Vaſari lediglich auf ſein Wort glauben muß; ja, ob er ſchon die Gemälde namhaft macht, welche die erſten in Öl geweſen ſein ſollen: ſo ſagt er doch weder woran dieſe Gemälde für das, wofür er ſie ausgibt, zu erkennen geweſen, noch auch, daß er ſie ſelbſt geſehen und unterſucht, und ältere Gemälde gegen ſie geprüft habe.

Freilich iſt es kaum glaublich, daß Vaſari ſchlechterdings der erſte ſein ſolle, welcher das, wovon die Rede iſt, geſchrieben oder druken laſſen. Es mag wohl ältere Autoritäten geben, oder gegeben haben. Ich ſage nur, daß er ſie nicht anführet; daß ich ſie auch ſonſt nirgends angeführet finde.

Sogar Karl von Mander, der erſte, welcher ſich nach dem Vaſari um die Geſchichte der Malerei verdient gemacht hat, ſagt, was er von der Sache ſagt, faſt alles nur dem Vaſari nach. Deñ ob er ſchon, als ein Niederländer, den Quellen viel näher müßte geweſen ſein, ſo hat er doch, auſſer der Nachweiſung einiger mehrern eyckiſchen Gemälde, nichts eigenes als eine einzige Kleinigkeit, die noch dazu ſo wenig geſchikt iſt, eine nähere Beſtätigung abzugeben, daß ſie vielmehr einen ſehr gegründeten Argwohn erweket. Er bringt nämlich die Grabſchrift des Johañ von Eyck bei, welche ſich in einer Kirche zu Brügge befinden ſoll: und ſo ſehr in dieſer Grabſchrift Johañ als ein großer und auſſerordentlicher Maler gerühmt wird, ſo gänzlich wird gleichwohl darin von dem eigentlichen Verdienſte geſchwiegen, welches er um die neuere Malerei haben ſoll. (4)

Dem Antonello von Meſſina, welcher das Geheimniß der Ölfarben von ihm ſoll gelernt und zuerſt nach Italien gebracht haben, hat man in

ſeiner Grabſchrift dieſes kleinere Verdienſt nicht vergeſſen, ſehr hoch anzurechnen. Und man ſollte in der Grabſchrift des wahren Erfinders von dem weit größern geſchwiegen haben? (5)

Hierzu kömt, daß in der Erzählung ſelbſt, welche Vaſari und von Mander von den Umſtänden machen, wie Johañ von Eyck auf ſeine Erfindung gekommen ſei, und wie und wañ ſie ſich weiter verbreitet habe, ſehr unwahrſcheinliche Dinge mit unterlaufen.

Zum Exempel: aus Verdruß, weil ihm eines von ſeinen Gemälden, das er in Waſſerfarben und auf Holz ausgeführet hatte, als er es an der Sonne troknen wollen, von der allzu großen Hize geborſten ſei; aus bitterm Verdruß hierüber ſei er auf Mittel bedacht geweſen, die Sonne in's künftige zum Troknen zu entbehren, und ſo habe er die Ölfarben erfunden. (6) Dieſes lautet ohngefähr, als ob ich erzählte: „Jemand verſengte „ſich am Ofen ein ſchönes Kleid, und um nicht „wieder ſo unvorſichtig zu ſein, entſchloß er ſich, „den Ofen aus der Stube zu ſchaffen, und erfand „den Kamin.“ Das natürlichere wäre ja wohl geweſen, weñ Johañ von Eyck ein andermal die Stüke ſeiner hölzernen Tafel beſſer zuſammengefügt, und ſie weniger unmittelbar einer allzuſtarken Sonnenhize ausgeſezet hätte. Auch weiß ich zuverläßig, daß man längſt vor ihm ſehr wohl verſtand, die hölzern Tafeln der Gemälde vor aller ſolcher Gefahr des Werfens und Berſtens auf das unfehlbarſte zu ſichern. Das Unglük alſo, welches ihm widerfahren ſein ſoll, hat ihm nicht leicht widerfahren können; und weñ es ihm aus Nachläßigkeit einmal widerfahren wäre: war das eine von den Gelegenheiten, in welchen ſich der Verſtand zu neuen Erfindungen anſtrenget?

Ferner: das Geheimniß der Ölfarben ſoll lange Zeit bei dem Erfinder und ſeinen Freunden ganz allein geblieben ſein, ohne daß auswärtige Künſtler hätten dahinter kommen können; bis endlich Antonello von Meſſina aus Italien nach Flandern zu reiſen ſich entſchloſſen, und es dem Johañ von Eyck freundſchaftlich abzuloken gewußt habe. Wer Augen und Naſe hat, wird ſich das ſchwerlich bereden laſſen. Deñ beide überzeugen ihn, daß die Ölfarben zu denjenigen Erfindungen gehört haben müßen, welche gemacht zu haben, und ſie bei der erſten Ausübung der ganzen Welt mitzutheilen, einerlei geweſen. (7) Beſonders in erſt vollendeten Werken verräth ſich das Öl, auch unter der Glaſur eines van der Werft, ſo deutlich, daß kunſtverwandte Betrachter gewiß nicht viel vergebliche Verſuche darum würden verloren haben. Und wollte man auch dieſes in Abrede ſein; wollte man annehmen, das Johañ von Eyck, um ſein Geheimniß zu verbergen, wohl ein zweites Geheimniß könne gehabt haben: ſo entſtehet daraus eine Frage, auf die noch weit ſchwerer zu antworten ſein dürfte. Nämlich; koñte man es ſeinen Gemälden, als ſie neu waren, ſchlechterdings nicht anſehen, daß ſie mit Öl gemalt ſein müßten: wie koñte man es deñ eben dieſen Gemälden hundert Jahre ſpäter anſehen? Gewiß mußte man es ihnen auch dañ nicht anſehen können; und es war bloße Sage, auf welche Vaſari ſie für die erſten Ölgemälde ausgab.

Doch ich bin weit entfernt, auf dieſe Bedenklichkeiten allein, oder wohl gar aus dem leidigen Vorurtheile, daß es ſich ſchwer begreifen laſſe, wie die Alten, die in den Künſten ſo viele beſondere Erfahrungen angeſtellt, nicht auch auf die ſo leichte Miſchung der Farben mit Öl ſollten gefallen

ſein: ich bin, ſage ich, weit entfernt, aus dergleichen Vernünfteleien den Neuern eine Erfindung abſtreiten zu wollen, die ihre Malerei ſo weit über alles erhoben hat, was wir uns von den Werken der alten Maler zu denken belieben. Deñ ich weiß ſehr wohl, daß alle neuere Erfindungen auf dieſe Art verdächtig zu machen ſind. Auf viele geräth man auf einem Wege, auf welchem man gerade nicht darauf gerathen ſollte; und vielleicht von allen läßt ſich mehr oder weniger zeigen, daß irgend einmal, irgend jemand ſehr nahe dabei geweſen ſein müße. Von einer, ſie ſei welche es wolle, beweiſen, daß ſie vorlängſt hätte gemacht ſein können oder ſollen, iſt nichts als Chicane; man muß unwiderſprechlich beweiſen, daß ſie wirklich gemacht geweſen, oder ſchweigen.

Und hieraus wird man leicht abnehmen, was ich mir ſelbſt zu thun auferlege, und zu thun getraue, indem ich dem Johañ von Eyck die Erfindung, weßwegen ſein Name länger als zweihundert Jahre mit ſo vielem Ruhme genennet worden, gänzlich abſpreche, und behaupte, daß die Ölmalerei nichts weniger, als eine ſo neue Erfindung iſt, ſondern ſo manche Jahrhunderte zuvor ſchon bekañt geweſen, daß mich die Vermuthung ſehr erlaubt dünket, ſie werde auch noch früher bekañt geweſen ſein.

Meine Beweiſe ſind klare, deutliche, unverdächtige, unwiderſprechliche Stellen aus einem noch ungedrukten Werke des Theophilus Presbyter.

2.

Aber wer iſt dieſer Theophilus? Und was iſt dieſes für ein noch ungedruktes Werk von ihm?

Es iſt ebenderſelbe Mönch, oder wie er ſich ſelbſt nent, Presbyter, dieſes Namens, aus der mittlern Zeit; es iſt deſſen nämliches lateiniſches Werk, welches Feller unter den Handſchriften der pauliner Bibliothek zu Leipzig fand, und als eine der erſten Koſtbarkeiten dieſer Bibliothek in ſeinem Verzeichniſſe von 1685, unter dem Titel: de coloribus et de arte colorandi vitra, anzeigte. (8)

Es iſt das nämliche Werk, welches einer von den Verfaſſern der Actorum eruditorum einige Jahre darauf, bei Gelegenheit des Ciampini, etwas näher bekant machte, um damit zu beweiſen, daß Antonio Neri nicht der erſte ſei, welcher von der Glasmacherkunſt geſchrieben habe. (9)

Es wird vermuthlich eben der Schriftſteller, und eben das Werk ſein, welches aus der Bibliothek des Abts Bigot in die königliche Bibliothek zu Paris gekommen, wo es gegenwärtig die 6741 Handſchrift iſt, und den Titel führet: Theophili liber de omni scientia picturae artis. (10)

Bei den neueren Literatoren finde ich dieſes Theophilus und ſeines Werks nicht gedacht; ſelbſt beim Fabricius nicht. Wohl aber bei den älteren.

Geßner brachte bei, daß einer, Namens Theophilus, ein ſehr ſchönes Werk von der Glasmacherkunſt, de vitrificatoria, geſchrieben habe; und berief ſich deßfalls auf den Henr. Corn. Agrippa. (11)

Simler fügte hinzu, daß ſolches Werk aus drei Büchern beſtehe, deren erſtes von Miſchung der Farben, das zweite von der Glaskunſt, und das dritte von der Kunſt in Metall zu gießen, handele; wobei er zugleich anzeigte, daß ſich Handſchriften davon, eine auf Pergamen beim Georg Agricola, und eine zweite in dem Kloſter Altenzelle befunden, deſſen Bibliothek nach Leipzig ge-

kommen ſei. Eine andere Schrift des nämlichen Verfaſſers, ſagt er noch, werde in dem bekañten alten Werke: Lumen animae, angeführt. (12)

Und ſo weit kañte ich unſern Theophilus und ſein Werk ſeit geraumer Zeit, und hatte noch kürzlich, da mich die alten gemalten Fenſterſcheiben zu Hirſchau beſchäftigten, mehr als einen Anlaß gehabt, bei mir zu wünſchen, daß ein Buch ſo ſeltenen Inhalts endlich einmal aus dem Staube gezogen werden möchte: als ich unvermuthet ſo glüklich war, eine ſehr ſchöne und ſehr alte Handſchrift davon auch in unſerer Bibliothek zu finden.

Eine umſtändliche Beſchreibung derſelben, und eine genaue Anzeige des Inhalts, iſt zu gegenwärtiger Abſicht nicht nöthig. Ich ertheile ſie an einem andern Orte, und ſchränke mich hier blos auf den einzigen nothwendigen Punkt ein: auf die nähere Beſtimmung des eigentlichen Alters meines Schriftſtellers, von dem ich nur noch ohne allen Beweis einfließen laſſen, daß er zu der mittlern Zeit gehöre.

Daß Cornelius Agrippa ihn anführet, will noch nicht viel ſagen. Agrippa iſt hundert Jahre jünger, als Johañ von Eyck: und folglich köñte auch Theophilus nach dieſem gelebt und geſchrieben haben.

Etwas älter würde ihn dieſes machen, daß ihn auch das Lumen animae anführe: weñ es ſchlechterdings unwiderſprechlich wäre, daß es ihn anführet, (13) und der darin vorkommende Theophilus nicht eben ſowohl ein anderer, als unſer Theophilus, ſein köñte.

Was alſo keine Zeugen für ihn ausſagen können, müßen wir von ihm ſelbſt zu erfahren, oder aus

der äuſſern Beſchaffenheit der vorhabenden Handſchriften zu folgern ſuchen.

Auf dieſe nun aber darf man nur einen Blik fallen laſſen, und die Sache iſt ſo weit entſchieden, daß, wen̄ es wahr iſt, daß in ihnen der Ölmalerei auf eine unwiderſprechliche Art gedacht wird, nicht weiter daran zu denken ſtehet, die Erfindung derſelben einem Künſtler des funfzehnten Jahrhunderts zuzuſchreiben.

Den̄ ſchon die jüngere, welche die pauliner Bibliothek zu Leipzig aufbewahret, iſt, wo nicht aus dem dreizehnten, doch ſicherlich aus dem vierzehnten Jahrhunderte. (14)

Die unſrige hingegen iſt weit älter, und man darf nur wenig ſich auf dergleichen Dinge verſtehen, um ihr ohne Bedenken ein Alter von ſieben bis acht hundert Jahren zu geben. Sie hat alle Merkmale, welche der ſchwierigſte Kenner von Handſchriften des zehnten oder eilften Jahrhunderts nur immer verlangen kan̄. (15)

In dem Werke ſelbſt hat der Verfaſſer zwar nichts einfließen laſſen, was die Zeit, in der er gelebt, ausdrüklich beſtim̄te. Aber doch iſt auch alles und jedes, was nur einigermaßen ſich dahin ziehen läßt, ſo wenig dem angegebenen Alter unſrer Handſchrift zuwider, daß es vielmehr einzig und allein von einem Kloſterbruder des neunten Jahrhunderts herkommen zu können ſcheinet; als in welchem die Mönche ſich noch ſo gern mit nüzlichen Handarbeiten beſchäftigten, und alles ſelbſt anzugeben und zu machen verſtanden, was an und in ihren Gebäuden Nothdurft und Zierde erforderten.

Daß Theophilus ein Deutſcher geweſen, davon ſchmeichle ich mir, nicht undeutliche Spuren bemerkt zu machen. Da ich mich alſo auch unter

den Deutſchen ſeines Schlages, und im neunten Jahrhunderte, nach ihm umſahe: ſo mußte ja wohl Tutilo zu St. Gallen meine Aufmerkſamkeit vornehmlich auf ſich ziehen.

Und wie, weñ eben dieſer Tutilo unſer Theophilus wäre? (16) Wenigſtens bedeuten Tutilo und Theophilus völlig das nämliche; Tutilo iſt nichts als das deutſche Theophilus; oder Theophilus nichts als das griechiſche Tutilo.

3.

Doch es ſei mit dieſer Vermuthung wie es wolle. Die Sache kömt nicht darauf an, daß ein unbekañter Schriftſteller, den ich für den Tutilo des neunten Jahrhunderts halte, der Oelmalerei gedenkt, ſondern daß ihrer in einer Handſchrift gedacht wird, die ſchlechterdings wenigſtens aus dem elften Jahrhunderte ſein muß; mag dieſe Handſchrift doch zum Urheber haben, wen ſie will.

Aber warum ſage ich, daß der Ölmalerei darin gedacht wird? Die Ölmalerei wird darin gelehrt; bis auf die Bereitung des Öles ſelbſt gelehrt. In dem erſten Buche nämlich, welches ganz von der Malerei, und von verſchiedenen Farben, Firnißen und Leimen handelt; und woraus ich nunmehr hieher gehörige Stellen nur treulich mitzutheilen brauche.

Die erſte alſo ſei das 18 Kapitel, deſſen bloße Aufſchrift: von Rothanſtreichung der Thüren und dem Leinöle, ſchon mehr vermuthen läßt, als man in einem ſo alten Tröſter, dem gemeinen Wahne nach, ſuchen ſollte.

Cap. XVIII. De rubicandis oſtiis, et de oleo lini.

Si autem volueris oſtia rubricare, tolle oleum lini,

quod hoc modo compones. Accipe semen lini et exsicca illud in sartagine super ignem sine aqua. Deinde mitte in mortarium et contunde illud pila, donec tenuissimus pulvis fiat, rursusque mittens illud in sartaginem, et infundens modicum aquae, sic calefacies fortiter. Postea involve illud in pannum novum, et pone in pressatorium, in quo solet oleum olivae, vel nucum, vel papaveris exprimi, ut eodem modo etiam istud exprimatur. Cum hoc oleo tere minium sive cenobrium super lapidem sine aqua, et cum pincello linies super ostia vel tabulas, quas rubricare volueris, et ad solem siccabis. Deinde iterum linies et rursum siccabis.

Aber, wird man vielleicht ſagen, iſt anſtreichen deñ malen? Weñ man in ältern Zeiten auch verſtand, einige gröbere Farben mit Leinöl aufzulöſen und abzureiben, um Thüren und ander Holzwerk damit zu überziehen: wußte man es darum auch mit allen Farben zu thun? pflegte man darum auch dergleichen in Öl aufgelöſete und abgeriebene Farben zu eigentlichen Gemälden anzuwenden? — Sehr wohl! Weñ dieſes wirklich ein Einwurf ſein ſoll: ſo wird er doch wohl durch folgendes Kapitel wegfallen?

Cap. XXIII. De coloribus oleo et gummi terendis.

Omnia genera colorum eodem genere olei teri et poni possunt in opere ligneo, in his tantum rebus, quæ sole siccari possunt, quia quotiescunque unum colorem imposueris, alterum ei superponere non potes, nisi prior exsiccetur, quod in imaginibus diuturnum es taediosum nimis est. Si autem volueris opus tuum festinare, sume gummi, quod exit de arbore ceraso

sive pruno, et concidens illud minutatim, pone in vas fictile, et aquam abundanter infunde, et pone ad solem, sive super carbones in hieme, donec gummi liquefiat, et ligno rotundo diligenter commisce. Deinde cola per pannum, et inde tere colores et impone. Omnes colores et mixturae eorum hoc gummi teri et poni possunt, praeter minium, et cerosam (cerussam) et carmin, qui cum claro ovi terendi et ponendi sunt.

Hier deñ wäre ſie doch wenigſtens, die eigentliche Ölmalerei, in ihrem ganzen Umfange: omnia genera colorum eodem genere olei teri et poni possunt. Oder, wie es zu Anfange des folgenden Kapitels eben ſo allgemein und ausdrüklich lautet: omnes colores sive oleo, sive gummi tritos in ligno ter debes ponere. Die Farben mit Gummiwaſſer anzumachen, oder ſie mit Öl abzureiben: eines war den Künſtlern damaliger Zeit eben ſo bekañt, wie das andere. Sie malten mit Ölfarben eben ſo gut, wie mit Waſſerfarben: nur daß ſie die Ölfarben nicht überall brauchten, sed in his tantum rebus, quae sole siccari possunt; nur daß ſie mit den Ölfarben nicht ſo geſchwind zu arbeiten verſtanden, weil die Ölfarben ihnen zu langſam trokneten, ehe ſie eine andere darauf ſezen koñten: quod in imaginibus diuturnum et taediosum nimis est.

Allein, finden ſich dieſe Schwierigkeiten bei der Ölmalerei zum Theil nicht noch? Und weñ dieſe Schwierigkeiten Urſache waren, daß ſich die älteren Maler ihrer weniger und ſeltener bedienten, darf man ihnen darum die ganze Keñtniß derſelben abſprechen?

Auch werden ſie ſich ihrer ſchwerlich ſo gar wenig und ſo gar ſelten bedienet haben, daß ſie endlich ganz koñte verloren gegangen, und verloren

geblieben ſein, bis ſie etwa Johañ von Eyck auf's neue erfunden hätte. Deñ ich ſehe, daß ſie eine Art von Malerei hatten, zu welcher ſie nur Ölfarben brauchen koñten; wenigſtens wird bei dem Theophilus nur der Ölfarben zu dieſem Behufe erwähnet.

Cap. XXV. De pictura translucida.

Fit etiam pictura in ligno, quae dicitur translucida, et apud quosdam vocatur aureola, quam hoc modo compones. Tolle petulam stagni (stanni) non linitam glutine, nec coloratam glutine vel croco, sed ita simplicem et diligenter politam, et inde cooperies locum, quem ita pingere volueris. Deinde tere colores imponendos diligentissime oleo lini, ac valde tenues trahe eos cum pincello, sicque permitte siccari.

Ich glaube nicht, daß ſie ganze Gemälde auf dieſe Weiſe ausführten. Weñ es deñ aber nur einzelne Stellen waren, welche ſie ſo behandelten; und weñ die petula stanni, (17) die den durchſcheinenden Grund gab, keine andere als Ölfarben annahm: ſo hatten ſie ja wohl ſelbſt bei ihren Waſſergemälden noch Gelegenheit, der Ölfarben nicht ganz zu vergeſſen.

4.

Es würde ſehr überflüſſig ſein, mehrere Zeugniſſe für das Alter der Ölfarben aus unſrer Handſchrift anzuführen. Ein einziges, in welchem die Ölfarben auch nur beiläufig genañt wären, würde meine Behauptung hinlänglich erhärten: und zwanzig, weñ ſie auch noch ausdrüklicher wären, als die drei angeführten, würden nicht mehr Kraft haben, als das einzige.

Anſtatt deſſen erlaube man mir vielmehr, ein zweites Exempel daraus hier einzuſchalten, wie geneigt man geweſen, neueren Malern, nach dem Cimabue, Erfindungen beizulegen, die längſt vor ihnen gemacht waren.

Vaſari ſagt vom Margaritone: Egli fu il primo, che considerasse quello, che bisogna fare quando si lavora in tavole di legno, perche stiano ferme nelle commettiture, e non mostrino, aprendosi poi, che sono depinte, fessure o squarti, havendo egli usato di mettere sempre sopra le tavole, per tutto una tela di panno lino, appicata con forte colla, fatta con ritagli di carta pecora, et bollita al fuoco: e poi sopra detta tela dato di gesso, come in molte sue tavole, et d'altri si vede. Lavorò ancora sopra il gesso stemperato con la medesima colla, fregi, e diademe di rilievo, et altri ornamenti tondi. E fu egli inventore del modo di dare di Bolo, e mettervi sopra l'oro in foglie e brunirlo. Le quali tutte cose non essendo mai prima state vedute, si veggiono in molte opere sue. — (18)

Wer? Margaritone, der gegen das Ende des dreizehnten Jahrhunderts lebte, ſollte zuerſt dieſe Vorſicht ausgeklügelt haben? Er ſollte es erdacht haben, über die hölzern Tafeln, auf welche gemalt wurde, um ſie vor allem Werfen und Berſten zu verſichern, eine Leinewand zu leimen, um dieſe mit Gips zu gründen? Kaum würde das glaublich ſein, weñ die Malerei überhaupt erſt im dreizehnten Jahrhunderte wäre erfunden worden. Ich habe auch ſchon oben zu verſtehen gegeben, daß ich das Gegentheil zuverläßig wiſſe; und man wird leicht errathen, woher? Ebenfalls aus unſerm Theophilus, in deſſen folgendem Kapitel das ganze Ver-

fahren des Margaritone, aber gewiß nicht nach dem Margaritone, auf das deutlichſte und umſtändlichſte beſchrieben wird.

Cap. XVII. De tabulis altarium et ostiorum et de glutine casei.

Tabulae altarium sive ostiorum primum particulatim diligenter conjungantur junctorio instrumento, quo utuntur doliarii sive tonnarii; deinde componantur glutine casei, quod hoc modo fit. Caseus mollis minutatim incidatur et aqua calida in mortario cum pila tamdiu lavetur, donec aqua multoties infusa pura inde exeat. Deinde idem caseus attenuatus manu, mittatur in frigidam aquam, donec indurescat. Post haec teratur minutissime super ligneam tabulam aequalem cum altero ligno, sicque rursum mittatur in mortarium et cum pila diligenter tundatur, addita aqua cum viva calce mixta, donec sic spissum fiat, ut sunt faeces. Hoc glutine tabulae compaginatae, postquam siccantur, ita sibi inhaerent, ut nec humore nec calore disjungi possint. Postmodum aequari debent planatorio ferro, quod curvum et interius acutum habet duo manubria, ut cum utraque manu trahatur, unde raduntur tabulae, ostia et scuta, donec omnino fiant plana. Inde cooperiantur corio crudo equi, sive asini, sive bovis, quod aqua madefactum, mox ut pili erasi fuerint, aqua aliquantulum extorqueatur, et ita humidum cum glutine casei superponatur. Quo diligenter exsiccato, tolle incisuras ejusdem corii similiter exsiccatas et particulatim incide, et accipiens cornua cervi minutatim confracta malleo ferrarii super incudem, compone in ollam novam donec sit dimidia, et imple

eam aqua, sicque adhibe ignem, donec excoquatur tertia pars aquae, sic tamen ut non bulliat, et ita probabis: fac digitos tuos humidos eadem aqua, et cum refrigerati fuerint, si sibi adhaerent, bonum est gluten; sin autem, tamdiu coque, donec sibi adhaereant. Deinde effunde ipsum gluten in vas mundum, et rursum imple ollam aqua et coque sicut prius, sicque facias usque quater. Post haec tolle gypsum more calcis combustum, sive cretam, qua pelles dealbantur, et tere diligenter super lapidem cum aqua, deinde mitte in vas testeum et infundens gluten corii pone super carbones, ita ut gluten liquefiat, sicque linies cum pincello super ipsum corium tenuissime; ac deinde, cum siccum fuerit, linies aliquantulum spissius; et si opus fuerit, linies tertio. Cumque omnino siccum fuerit, tolle herbam, quae appellatur asperella, quae crescit in similitudinem junci et est nodosa, quam cum in aestate collegeris, siccabis in sole, et ex ea fricabis ipsam dealbaturam, donec omnino plana et lucida fiat.

Offenbar iſt hier ſchon alles, was Vaſari dem Margaritone, in Anſehung des verſicherten Grundes, als Erfindung anrechnet; und alles ſchon weit beſſer. Deñ die Erfindung des Margaritone ſoll doch wohl nicht darin beſtanden haben, daß er bloße Leinewand nahm, wozu die ältern Künſtler Häute brauchten? (19) Auch doch wohl nicht darin, daß er ſeine Leinewand mit einem bloßen Leime aus Pergamentſchnitzen aufklebte; anſtatt daß jene ihre Häute mit einer Maſſe befeſtigten, welche ſich weder durch Wärme, noch durch Feuchtigkeit wieder auflöſete? (20)

Und daß man ja nicht glaube, daß alſo Margaritone doch wenigſtens werde erfunden haben,

das Gold in Blättern aufzutragen und zu bruniren. Auch das hat er nicht erfunden; wie ich aus einem andern Kapitel des Theophilus zeigen köñte, weñ ich mich gegenwärtig dabei aufhalten wollte.

5.

Ich ſchließe und kehre zu dem Manne zurük, der nunmehr nothwendig von ſeinem bisherigen Ruhme ſo vieles verlieret.

Aber auch alles? Weñ Johañ von Eyck die Ölmalerei nicht erfunden hat, ſollte er ſich nicht wenigſtens etwa ſo beſonders darum verdient gemacht haben, daß man dieſes Verdienſt der erſten Erfindung gleich ſchäzen, und endlich gar damit vermengen können?

Ich bin ſehr geneigt, dergleichen zu glauben. Deñ ſelten iſt ein beſonderer Ruhm ganz ohne Grund; und unſere Handſchrift ſelbſt gibt mir Anlaß, die ſtrenge Gerechtigkeit mit dieſer Billigkeit zu mildern.

Die Ölfarben der alten Künſtler, haben wir oben aus dem 23 Kapitel geſehen, trokneten ſehr ſchwer; welches ihnen die Arbeit damit langweilig und ekelhaft machte. Aus den zuſammengenommenen Stellen des Theophilus ſcheinet auch zu erhellen, daß ſie ſich nur des Leinöls bedienten: wenigſtens nennet Theophilus überall nur das Leinöl; und ob er ſchon das Nußöl und Mohnöl kañte, ſo ſagt er doch nirgends, daß man ſich der leztern ebenſowohl als des erſtern bedienen könne.

Nun aber iſt unter allen dieſen Ölen das Leinöl nicht allein das ſchmuzigſte und ſchlechteſte, ſondern auch gerade das, welches am ſchwerſten troknet; ſo daß man daſſelbe jezt noch kaum zum Gründen

gebrauchet. Wie alſo, weñ Johañ von Eyck das reinlichere und leichter troknende Nußöl oder Mohnöl, anſtatt des Leinöls, zuerſt gebraucht hätte? Wie, weñ er erfunden und gelehrt hätte, es mit irgend etwas zu verſezen, welches das Troknen noch mehr beförderte? Mit Vitriol, oder Spiköl, oder Firniß, oder was ſonſt zu dieſer Abſicht dienliches jemals erdacht worden.

Sonach hätte er zwar nur gelehrt, mit den Ölfarben geſchwinder zu arbeiten: aber das allein fehlte auch nur, um die Ölmalerei in Aufnehmen zu bringen. Da man mit den Ölfarben nun geſchwinder malen koñte: ſo malte man auch öfter damit; und je öfter man damit malte, deſto deutlicher erkañte man die mancherlei Vorzüge derſelben, um welche man in der Folge die Waſſermalerei eben ſo ſehr vernachläßigte, als man, vor dieſer Verbeſſerung, bei der geläufigern Waſſermalerei, die Ölmalerei nur immer vernachläßiget haben koñte.

Dieſes angenommen, würde es deñ begreiflich, wie, nach der Erzählung des Vaſari, Johañ von Eyck auf ſeine Erfindung, bei Gelegenheit eines ihm in der Sonnenhize verunglükten Gemäldes, habe fallen können. Weder ein bloßes, noch ein mit Firniß überzogenes Waſſergemälde hatte er nöthig einer ſtarken Sonnenhize lange auszuſtellen. Oder weñ er es nöthig hatte: ſo hatte er es nur wegen des Öles nöthig, woraus der Firniß zum Theil beſtand. (21) Und hatte er es nur deßwegen nöthig: ſo koñte er unmöglich auf den Einfall gerathen, ſogar die Farben mit Öl abzureiben. Wahrſcheinlich troknete er alſo ſchon dergleichen Farben an der Sonne, und der Unfall, der ihm begegnete, brachte ihn nur darauf, ſeine

Ölfarben mit etwas zu verſezen, um der gefährlichen Sonne weniger zu bedürfen.

Dieſes angenommen, köñte es deñ auch gar wohl möglich ſein, daß Johañ von Eyck an ſeiner Erfindung verſchiedene Jahre ein ihm eigenes Geheimniß gehabt hätte. Deñ ſeine Erfindung beſtand nicht in dem Gebrauche des Öls, welchen man ihm ſogleich würde abgeſehen haben: ſondern ſie beſtand in dem Gebrauche eines Mittels, das man ihm ſo leicht nicht abſehen koñte.

Dieſes angenommen, würden ſich endlich auch die Anſprüche vergleichen laſſen, welche auf die Ehre, die Ölfarben, wo nicht erfunden, doch eben ſo früh, oder wohl noch früher, als Johañ von Eyck, gebraucht zu haben, für andere neuere Künſtler gemacht werden. (22) Sie alle können, ungefähr um eben dieſelbe Zeit, gar wohl in Öl gemalt haben. Aber von ihnen allen hat keiner die Ölmalerei erfunden.

Anmerkungen.

Um den Leſer weder durch Anführungen, noch durch Nebendinge zu unterbrechen, habe ich dieſe Anmerkungen hinten nachfolgen zu laſſen für gut befunden. Sie dienen auch überhaupt weniger für den, der ſich blos von der Sache unterrichten will, als für den, der ſich einer eigenen Prüfung derſelben unterziehen wollte.

1.

— — geben einmüthig vor.) Deñ ich kenne nur zwei Männer, die ſich von dieſer Einmüthigkeit einigermaßen ausſchließen, indem ſie das Altertum der Ölmalerei zwar nicht ausdrüklich behaupten, die Neuheit derſelben zwar nicht ausdrüklich läugnen, aber doch auch jenes eben ſo wenig ſchlechterdings längnen, als dieſe ſchlechterdings behaupten möchten. Sie ſtehen nur an; ſie halten ihre Stimme nur zurük. Und dieſe zwei Männer ſind — ich zweifle, ob ſie beide noch jemals zuſammen genañt worden; ich zweifle, ob man ſie bei einem andern Anlaſſe ſobald wieder zuſammen nennen dürfte — unſer Literator Jak. Fr. Reimmañ, und der Graf von Caylus.

Reimmañ, bereits im Jahr 1709, in ſeiner Literarhiſtorie der Deutſchen, einem Werke, das wenigſtens aus ſehr gelehrten Fragen beſtehet, weñ auch ſchon die Antworten nicht immer ſehr gelehrt ſein ſollten, (Theil 2. S. 287.) ertheilte auf die Frage: „Wer hat die Kunſt, die Ölfarben „zu bereiten, und mit denſelben auf Leinewand zu „malen, zuerſt erfunden?“ in dem ihm eigenen pedantiſch galanten Stile, folgende Antwort:

„Das ſollen, nach dem Bericht des Autoris der
„Baumeiſterakademie in der durchlauchtigen Welt,
„cap. 1. discursu 3. pag. 65. der Johannes und Hu-
„bertus van Eyck, Gebrüder aus Flandern, um
„das Jahr Chriſti 1410 zum erſtenmal erfun-
„den haben, welches ich aber dem geneigten Leſer
„zur reifen Unterſuchung, und dem Urheber die-
„ſer Meinung zu ſeiner Verantwortung und deut-
„lichen Erklärung überlaſſen will. Deñ ich vor mein
„particulier geſtehe ganz gern, daß ich hierbei noch
„einen Haufen Scrupel habe, darin ich mich bis dato
„noch nicht finden kañ. Und will ich wünſchen,
„daß entweder der Herr Autor oder ſonſt ein cu-
„riöſer Kopf ſich an dieſe particulam historiae graphices
„machen, und dieſelbe etwas deutlich und gründlich
„unterſuchen möchte." Nun will ich dem guten
Manne hier nicht aufmuzen, daß er zwei ganz verſchie-
dene Fragen: „Wer zuerſt die Ölfarben gebraucht?
„und wer zuerſt auf Leinewand gemalt habe?"
in eine geworfen, und geglaubt, daß er auf
dieſe dopelte Frage mit einer und eben derſelben
Antwort abkommen könne. Auch will ich ihm nicht
einmal aufrüken, daß er als ein gründlicher Lite-
rator, der er ſein wollte, und zum Theil auch wirk-
lich war, doch wohl aus einer beſſern Quelle müßte
geſchöpft haben, als aus der eröfneten Ritter-
akademie. Deñ dieſe, auf deren erſter Ausgabe
von 1700 etwas von durchlauchtiger Welt
ſtehet, meinet er; und ob er ſchon, in einer Note,
auch noch den Lanſius, in ſeiner Rede pro Germania,
und aus dieſer den Atlas des Mercators anführet:
ſo ſind auch dieſes doch nur ſehr armſelige Bäch-
lein. Ich will ihm, ſage ich, ſelbſt dieſes nicht
aufrüken, weil wirklich der Schriftſteller, der in
dieſer Sache Quelle iſt, doch ebenfalls nur kaum
den Namen Quelle verdient. Aber vergeben kañ

ich es ihm nicht, daß er von dem Haufen Scrupel, den er dabei noch zu haben verſichert, auch nicht einen einzigen mittheilet. Er war allerdings ein Mañ von vieler Beleſenheit, und koñte leicht in dieſer oder jener alten Schwarte etwas von Erheblichkeit gefunden haben. Nur will ich doch nicht glauben, daß er ſich unter andern auch auf eine Stelle des Seneca werde haben berufen wollen, mit welcher er mich eine Stunde ſo zum Beſten gehabt hat, daß ich nicht umhin kañ, es hier anzumerken, weil er leicht auch andere damit irren koñte. In dem erſten Theile ſeines angeführten Werkes nämlich, (S. 136.) wo er von dem Zuſtande der Malerei in der mittlern Zeit redet, ſagt er: „Die Mönche hatten damals in ihren Klöſtern „ein gewiſſe artem graphicam, die jezo zu unſerer „Zeit verloren gegangen. Nämlich ſie nahmen „dünne Goldbleche, (vielleicht ut commonstrarent „Senecae, non tantum ex oleo et luto constare hanc „scientiam,) und machten dieſelbe auf das Pergamen feſt.“ Der Ort, wo Seneca dieſes von der Malerei ſoll geſagt haben, wird nicht angeführet; aber es ſchien mir gar wohl in dem Geiſte des Seneca zu ſein. Und dieſer Ort ſollte noch von ſonſt niemanden ſein bemerkt worden? ſollte noch von niemanden auf die Ölmalerei ſein angewendet worden? die doch ſo offenbar darin liegt? Deñ weñ Seneca ſagt, daß die Malerei oleo tantum et luto beſtehe, was kañ er unter lutum anders als die Erdfarben meinen, deren ſie ſich größtentheils bedienet? und unter oleum anders als das Öl, womit dieſe Erdfarben zu ihrem Gebrauche tüchtig gemacht werden? Dieſes bewog mich, die Stelle bei dem Seneca ſelbſt zu leſen, die ich auch gar bald, in dem bekañten 88 Briefe von dem Werthe der freien Künſte, fand: fand, und die Täu-

ſchung mit Lachen und Unwillen erkañte. Nicht von der Malerei, ſondern von der Ringekunſt, aus Urſachen, die jederman weiß, ſagt Seneca, daß ſie aus nichts als Staub und Öl beſtehe. Hier ſind ſeine Worte: Non enim adducor, ut in numerum liberalium artium pictores recipiam, non magis quam statuarios, aut marmorarios, aut ceteros luxuriae ministros aeque luctatores, et totam oleo ac luto constantem scientiam expello ex his studiis liberalibus: aut et unguentarios recipiam et cocos u. ſ. w. Auch dieſes iſt ein Exempel, daß man ſich der Worte eines Alten nicht anders als von ebenderſelben Sache bedienen ſollte, von welcher ſie der Alte gebraucht hat. Mit den Alten anwendungsweiſe reden, gibt zu lauter Verwirrungen Anlaß.

Es mögen deñ aber auch Reimmañs Scrupel beſtanden haben, worin ſie wollen, ſo werden ſie doch ſchwerlich aus eben den Gründen gefloſſen ſein, aus welchen der Graf von Caylus das Altertum der Ölfarben vermuthen zu können glaubte. Deñ ohne auf den geringſten hiſtoriſchen Umſtand, ſo viel ich weiß, zu fußen, waren es eines Theils blos günſtiges Vorurtheil für die Einſichten der Alten überhaupt, und andern Theils Geringſchäzung der Ölmalerei ſelbſt, die aus dieſem, weñ Gott will, Wiederherſteller einer weit beſſern Malerei ſprachen. Man ſehe den zweiten Abſchnitt ſeiner Réflexions sur quelques chapitres du 35 Livre de Pline, welchen er der Akademie der Inſchriften 1752 vorlas (Mémoir. de Literat. T. 25. p. 173.) und wo er ſich gegen das Ende folgendergeſtalt ausdrüket. Nous avons, il est vrai, la façon de mêler nos couleurs avec l'huile, et d'en faire la base de la plus grande partie de nos operations; il se pourroit peutêtre que les anciens ne l'ont pas autant ignorée qu'on

se l'imagine, eux qui ont connu tant de préparations et de mixtions; celle dont il s'agit, étoit même des plus simples. Quoi qu'il en soit; voyons si l'ayant connue ils ont si mal fait de la negliger. Je conviens d'abord que l'huile donne une très-grande facilité de pinceau, et qu'elle rend le travail plus agréable qu'aucun autre corps ne le pourroit faire; mais les anciens peu sensibles au moment présent, travailloient toujours pour la postérité. Or il est constant, que l'huile nous a fait perdre du coté de la conservation. Ce n'est pas tout, elle altére nos couleurs et les fait jaunir par la seule impression de l'air. Les teintes poussent souvent avec inégalité, les ombres noircissent; enfin nos couleurs et nos impressions s'écaillent, et les peintures anciennes étoient, ce me semble, à l'abri de tous ces inconvéniens: nous pratiquons l'huile dépuis un temps assez considérable, pour en connoître les effets, et pour avancer que l'on ne verra aucune des nos peintures préparées de cette façon dans huit cens ans, comme Pline a pû poir celles qui subsistoient dans les ruines d'Ardée, et comme nous voyons encore aujourd'hui des restes d'une beaucoup plus grande ancienneté dans quelques endroits de l'Italie, et même jusque dans l'Egypte: il faut convenir que ces peintures sont à fresques. Mais comme ces réflexions conviendroient mieux a l'Academie de peinture, je crains qu'elles n'aient ennuyé. Freilich gehörten dieſe Betrachtungen eher vor eine Akademie von Malern, als vor eine Akademie von Gelehrten. Aber doch that der Graf ſehr klug daran, ſie lieber Gelehrten vorzuleſen, als Malern, die in dieſem: *Sie war ſauer*, vielleicht nichts als einen pedantiſchen Fuchs zu hören dürften geglaubt haben. Und vermuthlich ging er damals

ſchon mit ſeiner eigenen Erfindung ſchwanger, welcher im voraus Plaz zu machen, er allerdings die Ölmalerei herabzuſezen, und zu verleiden ſuchen mußte. Schade nur, daß es ihm ſo ſchlecht gelungen! Deñ weder ſeine Enkauſtik, noch alle ihr zum Troz erfundene Enkauſtiken, haben der Ölmalerei noch viel Abbruch gethan, die ſich vermuthlich auf immer ſelbſt bei denen erhalten wird, welchen es eben ſo angelegen iſt, als den Alten, mehr für die Nachkommenſchaft, als für den gegenwärtigen Augenblik zu malen. Was hindert ſie nämlich, auf die Veränderungen, welche Luft und Zeit in den Ölfarben hervorbringen, ſofort Rükſicht zu nehmen, und ſo zu malen, daß ihr Colorit durch dieſe Veränderungen von Tag zu Tag mehr gewinnet, als verlieret? Ich kenne wenigſtens einen großen Maler, der dieſe ſtolze Verläugnung wirklich übet.

2.

— — faſt eben ſo einmüthig.) Auch würde es ſehr zu verwundern ſein, weñ ein Niederländer in dem ruhigen Beſize der Ehre einer ſolchen Erfindung ganz ohne Widerſpruch geblieben wäre. Jenſeit den Bergen wohnen auch Leute; und man kañ leicht denken, daß man da nicht ſtille geſchwiegen haben werde. Auſſer den Sicilianern, von welchen ich in der Anmerkung 5 rede, ſind es aber unter den Italiänern vornehmlich die Neapolitaner und die Bologneſer, welche, wo nicht die Ölmalerei erfunden, doch wenigſtens eben ſo früh und früher mit Öl gemalt zu haben behaupten, als in Flandern damit gemalet worden.

Die Sache der Neapolitaner, führet am ge-

fliſſentlichſten Tafuri in ſeinem zweiten Briefe, Intorno ad alcune Invenzioni uscite del Regno di Napoli, welcher in dem 6 Theile der Raccolta d'Opuscoli scient. e filol. von 1732 zu finden. Ein Col' Antonio di Fiori iſt es, welcher zu Neapolis eher mit Öl gemalt haben ſoll, als Antonello da Meſſina die Erfindung nach Italien bringen können. So viel ich ſehe, hat Carlo Celano in ſeinem Bello e Curioso di Napoli, welches Werk 1692 herauskam, dieſes zuerſt behauptet; und da Tafuri keine nähere oder mehrere Beweiſe davon beibringet, ſo brauche ich nur die Stelle des Celano mitzutheilen, um meinen Leſern zu zeigen, worauf ſich ein ſolches Vorgeben gründet. Vi si vede, in einer Capelle zu Amalfi nämlich, ſagt Celano, ancora una picciola tavola, nella quale sta depinto S. Girolamo in atto di studiare: opera veramente ammirabile di Col'Antonio di Fiore Napoletano, che fu il primo a dipingere ad oglio nell'anno 1436 contra quello, che si scrive dal Vasari, che dice, che fu mandato un Quadro ad Alfonso primo Re di Napoli da Gio: da Bruggia Fiammingo dipinto ad oglio, e che Antonello da Messina ammiratosi di questo nuovo modo di dipingere, desideroso di sapere il secreto, si porto in Fiandra, e dopo qualche tempo lo seppe da un allievo di Gio: di Fiandra, torno in Italia, e passato in Venezia, ivi, come dice il Ridolfi, che scrive le Vite de'Depintori Veneziani, e dello stato, Gio: Bellini seppe con astuzia il secreto, scrivendo ancora, che per prima l'avesse Antonello comunicato ad un tal Maestro Domenico; or si concordino i tempi. Col'Antonio nell'anno 1436 dipingeva ad oglio, Alfonso alli 2. di Luglio dell' anno 1433 prese Napoli per l'Acquedotto, ed è da

supponersi, che non in questo tempo gli fosse stato presentato il Quadro del Bruggia, ma in qualche tempo dopo presa Napoli, ed Antonello nell'andare e tornare vi pose anco tempo; tal che chiaramente si raccoglie per quel, che dice il Vasari, che più di dieci anni prima Col'Antonio dipingeva ad oglio. Si prova piu chiaramente: l'ultimo Quadro, che fece Gio: Bellini, che lasciò imperfetto, fù nell'anno 1514. Visse quest' Artefice 90. anni; dal che si ricava, che egli nacque nell'anno 1424. Quando egli ebbe il secreto da Antonello, dice l'Autore della sua vita, che'gli era molto stimato in Italia, e si puo suporre, ch'egli fosse almeno di trent'anni; dunque nel 1454. cominciò a dipingere ad oglio, oltre che nella vita dello stesso Bellini si dice, che circa il 1490. avesse principiato a dipingere in questa maniera, dal che si ricava, che il primo, che avesse operato ad Oglio, fosse stato il nostro Col'Antonio nell'anno 1436. come si disse. Wer ſich hierwider des Johañ von Eyck durchaus annehmen wollte, oder müßte, würde gar leicht eine Antwort finden. Er dürfte nämlich blos bemerken laſſen, daß durch dieſe ganze Zuſammenrechnung höchſtens nur die Erzählung verdächtig werde, nach welcher es Antonello von Meſſina geweſen ſei, der die Ölmalerei aus Flandern nach Italien gebracht habe; daß aber keineswegs Johañ von Eyck ſelbſt dabei in's Gedränge komme, als deſſen Erfindung in das Jahr 1410 falle. Mir hingegen kañ es ſehr gleichgültig ſein, weñ es auch ganz ohne Widerrede wäre, daß Col'Antonio mit Öl gemalt habe, ohne daß er die Kunſt auf irgend eine mittelbare Weiſe dem Johañ von Eyck zu danken gehabt.

Eben ſo können meinetwegen auch die Bolog-

neſer in ihren Anſprüchen noch ſo gegründet ſein; gegen welche allerdings die Verfechter des Johañ von Eyck einen weit ſchlimmern Stand haben. Deñ es iſt nicht aus den bloßen Worten des Vaſari, aus welchen Malvaſia (Felsina Pittrice, T. 1. p. 27.) folgert, daß, nach deſſen eigenem unwilligen Bekeñtniſſe, Lippo Dalmaſio bereits 1407 zu Bologna in Öl gemalt habe: ſondern es iſt die That ſelbſt, womit Malvaſia dieſes beweiſet, indem er mehr als ein Gemälde namhaft macht, welches ſogar dieſer benañte bologneſiſche Künſtler lange vor 1400 in Öl gemalt hatte. Und dieſe Gemälde waren alle zur Zeit des Malvaſia noch vorhanden; mit ihren Jahrzahlen zum Theil vorhanden; und jederman mußte bekennen, daß es wahre Ölgemälde wären. Vielmehr kommen dieſe ältern bologneſiſchen Ölgemälde, worunter ſogar eines von 1376 war, mir ſehr zu Statten; nach welchen ich es als bereits erwieſen annehmen kañ, daß Johañ von Eyck nicht der erſte Ölmaler geweſen. Auch richte ich meine weitere Beſtreitung nur deßwegen namentlich gegen ihn, weil er, beſonders dieſſeits der Alpen, noch immer dafür gilt, und als ſolcher (bald mit, bald ohne ſeinen Bruder Hubert) aus einem Malerbuche in das andere, aus einem Künſtlerlexicon in das andere fortgepflanzet wird.

3.

— — Vaſari ſchrieb.) Die erſte Ausgabe ſeines Werks, die er ſelbſt beſorgte, iſt von 1566 in Fiorenza apresso i Giunti; worin er von der Erfindung der Ölmalerei an zwei Orten handelt. Einmal überhaupt in dem 21 Kapitel der Einleitung; das andremal umſtändlicher in dem Leben des Antonello da Meſſina. Und dieſes Werk, dieſe

Orte dieſes Werkes ſind es, über welche ich mit meinen Nachforſchungen nie hinauskommen können. Deñ auch diejenigen, welche mich nicht auf den Vaſari verwieſen, verwieſen mich doch auf Schriftſteller, die zuverläßig aus dem Vaſari geſchöpft hatten.

Auf einen Peter Opmeer z. E. in deſſen Opere chronologico unter 1410 von den Brüdern Eyck zwar geſagt wird: quorum ingeniis primum excogitatum fuit, colores terere oleo lini. Allein da das Werk des Opmeer erſt 1611, mit der Fortſezung des Laurentius Baierlink, an's Licht kam; da es Opmeer bis 1671 ſelbſt ausgearbeitet: ſo ſieht man leicht, daß er den Vaſari gar wohl brauchen können. Ja es ſcheinet ſogar, daß der Herausgeber die ganze Stelle nach dem Karl van Mander verändert und erweitert habe, deſſen Schilderbuch indeß 1604 erſchienen war. Deñ es ſind Umſtände eingeflochten, die nur Mander hat, und aus Opmeern nicht haben koñte. Zu geſchweigen, daß die in Holz geſchnittenen Bildniſſe der Brüder Eyck offenbar aus dem Mander genommen ſind.

Oder ſie verwieſen mich auf einen Dominicus Lampſonius, deſſen lateiniſche Verſe, unter das Bildniß des Johañ von Eyck, Boullart (Acad. des Sc. et des Arts T. 2. p. 377.) anführet.

Ille ego, qui laetos oleo de semine lini
Expresso docui princeps miscere colores
Huberto cum fratre. Novum stupuere repertum,
Atque ipsi ignotum quondam fortassis Apelli,
Florentes opibus Brugae: mox nostra per omnem
Diffudi late probitas non abnuit orbem.

Deñ dieſe Zeilen ſind aus den Elogiis in Effigies Pictorum celebrium Germaniae inferioris, die Lampſonius erſt 1572 zu Antwerpen druken laſſen; und

ſtehen alſo der Autorität des Vaſari ebenfalls nach. Nur das beſcheidene fortassis iſt ihnen eigen.

Kurz, noch kenne ich keinen einzigen flandriſchen oder holländiſchen Schriftſteller, der ſeinen Landsleuten die Erfindung der Ölmalerei beilegte, und vor dem Vaſari geſchrieben hätte. Der beſte und umſtändlichſte flandriſche Annaliſt vor dem Vaſari, Jakob Meier, welcher 1552 ſtarb, und deſſen Rerum Flandricarum libri XVII. welche bis auf 1477 gehen, 1561 gedrukt wurden, hat kein Wort davon. Und weñ man meinet, daß er die Sache nicht für würdig geachtet, dieſem ſeinem großen Werke einverleibt zu werden: ſo ſeze ich hinzu, daß er auch in ſeinem kleinern vorläufigen Werke, den Flandricarum Rerum Tomis X. das 1531 zu Brügge gedrukt worden, nichts davon hat, wo er doch (Tomo 9. fol. 45.) die beſte Gelegenheit dazu gehabt hätte, indem er Brügge wegen ſeiner kunſtreichen Maler und Bildhauer rühmet, die nach Dänemark und Norwegen und anderen entfernten Ländern verſchrieben würden.

Hingegen wird man nach Bekañtwerdung des Vaſari, das iſt nach 1566, kaum eine kahle Chronike, kaum ein kleines Geſchichtsbuch von Flandern oder Holland finden, in welchem man der Erfindung der Brüder Eyck nicht ſorgfältig, und meiſtens mit den abenteuerlichſten Lobſprüchen gedacht hätte.

4.

Sogar Karl von Mander — haben ſoll.) „Johañ von Eyck, ſagt Mander, iſt zu „Brügge in gutem Alter geſtorben, und liegt in „der Kirche des h. Donatus begraben, allwo an „einer Säule folgende Grabſchrift auf ihn zu leſen:“

Hic jacet eximia clarus virtute Joannes.
In quo picturae gratia mira fuit.
Spirantes formas, et humum florentibus herbis
Pinxit, et ad vivum quodlibet egit opus.
Quippe illi Phidias et cedere debet Apelles:
Arte illi inferior ac Polycletus erat.
Crudeles igitur, crudeles dicite Parcas,
Qui talem nobis eripuere virum.
Ac tum sit lachrimis incommutabile fatum,
Vivat ut in coelis inde precare Deum.

Schwerlich wohl iſt dieſe Grabſchrift gleich nach dem Tode des Künſtlers gemacht worden; deñ die Verſe ſind doch ſchon um ein gutes beſſer, als ſie in der erſten Hälfte des funfzehnten Jahrhunderts, daſiger Gegend gewöhnlich ausfielen. Sie würde alſo kaum ſehr glaubwürdig ſein, weñ ſie auch mit ausdrüklichen Worten der Erfindung des Johañ von Eyck erwähnte. Wohl aber iſt ſie, da ſie ſolches unterläßt, ein ſtarker Beweis darwider. Deñ man ſieht leicht, daß dieſes keiner von den Fällen iſt, wo der Beweis vom Stillſchweigen hergenommen nichts beweiſet. Hier beweiſet er alles; und es iſt ſchlechterdings unglaublich, daß man zu der Zeit, da dieſe Grabſchrift verfertigt worden, bereits die große Meinung von dem Verſtorbenen gehabt hätte, und dennoch in ſeinem Ehrengedächtniſſe auch nicht mit einem Worte darauf angeſpielet haben ſollte. In der alten flämiſchen Grabſchrift auf den Hubertus von Eyck, welcher in der Johanniskirche zu Gent begraben liegt, und die von Mander gleichfalls beibringt, iſt eben ſo wenig einige Spur davon zu finden; ſo vielen Antheil er an der Erfindung ſeines Bruders auch immer ſoll gehabt haben.

Was ich ſonſt überhaupt von der Erzählung des von Mander ſage, wird, aus der Zuſammenhaltung mit der Nachricht des Vaſari, einem jeden einleuchten. Mander ſchrieb einige dreiſſig Jahre nach dem Vaſari, und doch iſt er nichts als der Nachſchreiber des Vaſari; einige Kleinigkeiten ausgenommen. Deñ ſelbſt dieſes, daß er die Nachläßigkeit des Vaſari in Bemerkung der Zeit verbeſſert, iſt eine Kleinigkeit; weil er ſie wirklich blos nach Gutdünken verbeſſert, ohne den geringſten hiſtoriſchen Grund darzu anzuführen, oder zu haben. Deñ er mag immer ſagen: Der tydt wanneer Joannes d'Olyverwe gevonden heeft, is gheweest by al dat ick vinden en overlegghen can, Ao. 1410: ſo hat er doch dieſes Datum nur ungefähr aus der Lebenszeit des Grafen von Flandern geſchloſſen, deſſen Geheimderath Johannes von Eyck ſoll geweſen ſein. Wenigſtens hat er es gewiß nicht aus der Prüfung aller damals in den Niederlanden noch vorhandenen alten Gemälde: und dennoch iſt es, auf ſein bloßes Anſehen, die allgemein angenommene Epoche der Ölmalerei geworden. Deñ ich wüßte nicht, daß ein einziger neuerer Geſchichtſchreiber der Malerei eine Anmerkung genuzt oder auch nur wiederholet hätte, die ich bei dem Aubertus Miräus gemacht finde. In dieſes Chronico Belg. nämlich, unter dem Jahre 1410, leſe ich folgende merkwürdige Stelle: Joannes Eickius et frater ejus Hubertus, pictores eximii Brugis florent. Horum alter Joannes, oleo ex lini seminibus extuso, picturae colores primus miscuisse, atque aeternos, ut sic dicam, adversus aevi injuriam reddidisse creditur. Praeclarum hoc inventum plerique ad an. 1410 referunt: sed ante annum 1400 illud in Belgio saltem apud pictores quosdam in usu fuisse, convincunt vetustiores tabellae coloribus oleo

mixtis depictae, atque in his una, quae in templo Franciscanorum Lovanii spectatur, cujus quidem auctor sive pictor anno 1400 notatur obiisse. Ob Houbraken, in der neuen Ausgabe des von Mander, zu Berichtigung ſeines Autors, dieſes angeführt habe, weiß ich nicht; weil ich dieſelbe Ausgabe nicht in Händen habe. Eben ſo wenig weiß ich, ob er oder ein anderer etwas zum Beſten des Johañ von Eyck darauf erwidert habe. Ich geſtehe vielmehr, daß ich auch nicht einmal abſehe, was man darauf erwidern könne. Deñ weñ es mit dieſem Ölgemälde zu Löven ſeine Richtigkeit hatte; weñ der Urheber deſſelben bereits 1400 geſtorben war: iſt Johañ von Eyck mit ſeinen Anwälten nicht hierdurch allein ſchon ſachfällig?

5.

Grabſchrift des Antonello von Meſſina.) Dieſe Grabſchrift, wie ſie Vaſari in dem Leben des Antonello beibringet, deſſen Reiſe nach Flandern, um das Geheimniß des Johañ von Eyck zu erforſchen, ſich ebenfalls nur auf das Zeugniß des Vaſari gründet, iſt folgende:

D. O. M.

ANTONIUS PICTOR, PRAECIPUUM MESSANAE SUAE ET SICILIAE TOTIUS ORNAMENTUM, HAC HUMO CONTEGITUR. NON SOLUM SUIS PICTURIS, IN QUIBUS SINGULARE ARTIFICIUM ET VENUSTAS FUIT, SED ET QUOD COLORIBUS OLEO MISCENDIS SPLENDOREM ET PERPETUITATEM PRIMUS ITALICAE PICTURAE CONTULIT: SUMMO SEMPER ARTIFICUM STUDIO CELEBRATUS.

Weñ Antonello, nach dem Vaſari, zu Venedig geſtorben: ſo wird ihm dieſe Grabſchrift auch wohl

zu Venedig ſein geſezt worden. Daß es aber Vaſari nicht genauer anzeigt, in welcher Kirche, an welchem Orte daſelbſt, ſie zu finden, iſt ihm kaum zu verzeihen. Doch er hat in dem Leben dieſes Künſtlers ſich noch weit unverzeihlichere Fehler der Unterlaſſung zu Schulden kommen laſſen, worunter Malvaſia lieber ich weiß nicht welche Abſicht argwohnen möchte. (Fels. pittr. T. I. p 28) Und wahr iſt es, daß er beſonders durch die unbeſtim̃te Anzeige, wañ Antonello gelebt und geſtorben, die ganze Erzählung von deſſen Reiſe nach Flandern, und von der Erfindung des Johañ von Eyck, in ſo fern ſie mit dieſer Reiſe in Verbindung ſtehet, ſchwankend und verdächtig gemacht hat. Deñ weñ Celano, in der oben angeführten Stelle (Anmerk. 2.) behauptet, daß die Reiſe des Antonello, nach Angabe des Vaſari, nicht vor 1434 könne geſchehen ſein: ſo behauptet Malvaſia gar, daß ſie nicht vor 1444 könne ſtatt gefunden haben. Was aber Celano von dem Giov. Bellini ſagt, der das Geheimniß vom Antonello gelernt, und doch erſt um 1490 angefangen haben ſoll, in Öl zu malen, kañ auf den Vaſari nicht gehen, ſondern muß dem andern Lebensbeſchreiber des Bellini, dem Ridolfi, gelten. Vaſari ſagt ſo etwas nirgends; und eben ſo wenig kañ ich den Ort finden, auf welchen von Mander zielet, weñ er ſagt: Daer Vasari oft zynen Drucker in mist, die dise vindinghe een hondert Jaar jongher beschryft te wesen. Jahrzahlen, bei welchen ſich der Sezer vergriffen haben kõnte, und die ſich auf die Erfindung der Ölmalerei bezögen, ſehe ich bei ihm überall nicht.

Wäre es aber auch Wunder, weñ Vaſari in noch ſo große Widerſprüche gefallen wäre? Er nahm in ſeine Geſchichte eine völlig unwahre alte Sage auf:

und Wunder wäre es vielmehr, weñ ſich dieſe unwahre Sage durch nichts verriethe.

Ja, wer weiß, ob die ganze Reiſe des Antonello von Meſſina auch noch einmal das war? Nämlich, alte Sage. Vielleicht war ſie nichts als eine bloße Vermuthung, ein bloßer Einfall des Vaſari, auf den ihn die Grabſchrift des Antonello brachte. Er hatte einmal als ausgemacht ſich in den Kopf geſezt, daß die Ölmalerei in Flandern durch Johañ von Brügge erfunden worden: wie ſollte er nun das Lob, das dem Antonello in ſeiner Grabſchrift ertheilet ward: quod coloribus oleo miscendis splendorem et perpetuitatem primus Italicae picturae contulit, anders damit vergleichen, als daß er ihn eine glükliche Reiſe nach dem ausländiſchen Geheimniſſe thun läßt?

Gleichwohl muß man eingeſtehen, daß dieſe Worte der Grabſchrift ſo etwas keinesweges beſagen. Antonello kañ gar wohl der italiäniſchen Malerei das Geheimniß der Ölfarben zugebracht haben, ſie damit bereichert haben: ohne ſie aus einem fremden Lande nach Italien geholt zu haben. Er kañ ſie ſelbſt erfunden, und ſelbſt in Italien erfunden haben. Dieſe Auslegung leiden die Worte gar wohl.

Ohne Zweifel wird es auch dieſes ſein, worauf ſich die Sicilianer vornehmlich gründen, weñ ſie ihren Antonello nicht blos für den erſten Schüler des Erfinders, ſondern für den Erfinder ſelbſt gehalten wiſſen wollen. Ich bedaure, daß ich das Werk, in welchem ein Mehreres hievon ſtehen ſoll, (nämlich die Sicilia Inventrice des Auria und vornehmlich die Zuſäze des Mongitore) nicht nuzen kañ.

6.

Aus Verdruß, daß ihm ſeine Tafel geborſten.) Die Worte des Vaſari ſind, in dem Leben des Antonello, dieſe: Hora havendo, nämlich Johañ von Brügge, als er noch mit Waſſerfarben malte, aber zu guten Firnißen ſchon mancherlei Verſuche gemacht hatte, una volta fra l'altre durato grandissima fatica in dipingere una tavola, poiche l'hebbe con molta diligenza condotto a fine, le diede la vernice, e la mise a seccar al sole, come si costuma. Ma ò perche il caldo fusse violente, o forse mal commesso il legname, o male stagionato, la detta tavola si aperse in sulle commettiture di mala sorte. La onde, veduto Giovanni il nocumento, che si haveva fatto il caldo del sole, delibero di far sì, che mai più gli farebbe il sole così gran danno nelle sue opere. E così recatosi non meno a noia la vernice, che il lavorare a tempera, cominciò a pensare di trovar modo di fare una sorte di vernice, che secasse all' ombra, senza mettere al sole le sue pitture. Onde poiche hebbe molte cose spirimentate, e pure e mescolate insieme, alla fine trovò, che l'olio di seme di lino, e quello delle noci, fra tanti, che n'haveva provati, erano più seccativi di tutti gli altri. Questi dunque bolliti con altre sue misture, gli fecero la vernice, che egli, anzi tutti i pittori del mondo havevano lungamente desiderato. Dopo fatto sperienza di molte altre cose, vide, che il mescolare i colori con queste sorti d'olii, dava loro une tempera molto forte; e che secca non solo non temeve l'aqua altrimenti, ma accendeva il colore tanto forte, che gli dava lustro da per se senza vernice. E quello, che più gli parve mirabile, fù, che si univa meglio, che la tempera in-

finitamente. Per cotale inventione rallegrandosi molto Giovanni u. ſ. w. Es war alſo freilich nicht ein bloßes Waſſergemälde, ſondern ein mit einem Firniß überzogenes Waſſergemälde, welches Johañ an der Sonne troknete. Aber dieſer Firniß war doch nicht der gewöhnliche aus Leinöl; ſondern den Firniß aus Leinöl erfand Johañ erſt, um ſeine Gemälde im Schatten troknen zu können. Ja dieſe Erfindung des Firnißes aus Leinöl war es, welche ihm zu der wichtigern Erfindung, die Farben ſelbſt ſogleich mit Leinöl abzureiben, Gelegenheit gab. Wem dieſes begreiflich iſt, dem ſei es. Und doch erzählt auch von Mander die Sache vollkommen eben ſo: kleine Verbrämungen ausgenommen, wie ſie der Ausſchreiber, der gern nicht Ausſchreiber ſcheinen will, zu machen pflegt. Auch ihm heißt Johañ von Eyck ein ſo glüklicher chymiſcher Unterſucher, dat hy te weghe bracht, zyn Ey oft Lym-verwe te vernissen, met eenigh vernis ghemaeckt met eenige Olyen, dat welcke den volcke seer wel beviel, om dat het werck soo een schoon blinckende glans hadde. Nae dit secreet hadden in Italien veele vergheefs ghesocht: want sy de rechte maniere nit en vonden. Het is eens ghebeurt, dat Joannes hadde gemaeckt een Tafel, daer hy grooten tydt, vlyt en arbeydt in hadde gebruyckt (gelyck hy altyts met groote netticheyt en suyverheyt zyn dinghen dede.) Dese Tafel op gedaen wesende, heftse nae zyn nieu inventie, en ghelyck hy nu ghewoon was, vernist, en steldese te drooghen in de Sonne, maer of de penneelen niet wel ghevoeght en ghelymt en waeren, oft de hitte der Sonnen the gheweldich, de Tafel is in de vergaderinghen gheborsten, en van een ghewecken. Joannes was seer t'onvreden, dat zynen arbeydt door de Sonne so verloren, en te niete was,

en nam vor hem te maecken, dat sulcke schade door de Sonne hem niet meer en soude obercomen: des hy d'Ey-verwe en 't vernissen vyandt wordende, eyndelyck gingh ondersoecken en overlegghen om eenigh vernis te maken, dat in huys en uyt de Sonne droghen mocht. Doe hy nu veel Olyen, en ander dinghen in der natuere hadde vast ondersocht, vont hy de Lynsaet en Nootoly de drooghenste van allen de wesen: dese dan siedende met eenighe ander stoffen die hy daarby dede, maeckte den besten vernis van der Weerelt. En also sulke werckende wacker gheesten, verder en verder soeckende, nae volcomenheydt trachten, bevont hy met veel ondersoeckkens, dat de verwe ghemenghelt met sulcke Olyen haer seer wel liet temperen, en wel hardt drooghde, en drooghe wesende, het water wel verdraghen mocht, dat d'Oly oock de verwen veel levender maeckten, en van selfs een blinckenheyt deden hebben, sonder dat mense verniste u. ſ. w. Eines zwar iſt bei dem Holländer etwas mehr, als eine bloße kleine Verbrämung ſeines Originals. Es iſt Übertreibung, Verfälſchung. Nämlich, weñ Vaſari blos ſagt, daß Johañ von Eyck anfangs nur den Firniß aus Leinöl oder Nußöl erfunden habe: ſo läßt ihn Mander nicht allein dieſen, ſondern auch den Firniß überhaupt erſinden. Vaſari nennet mehr als einen ältern italiäniſchen Maler, die ſich des Firnißes bedienet; und bekañt iſt, aus dem Plinius, daß ſchon Apelles einen Firniß brauchte, mit welchem es ihm niemand gleich thun koñte. Aber das alles vergißt oder verſchweigt Mander, um ſeinen Erfinder deſto mehr erheben zu können. Vaſari ſagt hienächſt gar nicht, woraus der allererſte Firniß beſtanden: aber Mander ſagt es ausdrüklich, daß er ebenfalls met eenige Olyen gemaekt geweſen.

Nun möchte ich doch dieſe Öle wiſſen, deren ſich Johañ von Eyck vor dem Leinöle oder Nußöle dazu hätte bedienen können, und welche zugleich weit ſchwerer trokneten, als Leinöl oder Nußöl. Doch wozu dieſe langweilige Beſtreitung? Ich will in der Anmerkung 21 der Sache auf einmal ein Ende machen, und durch eine Stelle aus unſerm Theophilus zeigen, daß auch der Firniß aus Leinöl ſchon längſt erfunden geweſen. Aber freilich mußte Vaſari weislich den Johañ von Eyck erſt zum Erfinder dieſes Firnißes machen, ehe er ihn zum Erfinder der Ölfarben ſelbſt machte. Deñ weñ er hätte zugeben oder auch nur vermuthen laſſen ſollen, daß jener Firniß ſchon längſt erfunden und im Gebrauche geweſen: ſo empfand er wohl, daß man ſchwerlich begreifen würde, wie man nicht auch ſofort den kleinen Schritt zu den Ölfarben ſollte gethan haben. Und ſo ſieht man auch hier, daß ſich keine Unwahrheit behaupten läßt, ohne ihr zu Liebe noch andere Unwahrheiten zu erdichten.

7.

Geheimniß — — mitzutheilen einerlei geweſen.) Vaſari ſelbſt hat ſich bei Erzählung dieſes Umſtandes nicht enthalten können, den nämlichen Einwurf zu haben, und zu äuſſern. Sparsa, fährt er fort, non molto dopo la fama dell' inventione di Giovanni, non solo per la Fiandra, ma per l'Italia e molte altre parti del mondo, mise in desiderio grandissimo gli artefici di sapere in che modo egli desse all' opere sue tanta perfettione. I quali artefici perche vedevano l'opere, e non sapevano quello, che egli si adoperasse, erano costretti a celebrarlo, e dargli lode immortali, e in un medesimo tempo

virtuosamente invidiarlo: e massimamente, che egli per un tempo non volle da niuno esser veduto lavorare, ne insegnare a nessuno il segreto. Ma divenuto vecchio, ne fece gratia finalmente a Rugieri de Bruggia suo creato et Rugieri ad Ausse suo discepolo, e a gli altri de quali si parlo, dove si ragiona del colorire a olio nelle cose di pittura. Ma con tutto ciò, se bene i Mercanti ne facevano incetta, e ne mandavano per tutto il mondo a Principi, e a gran personaggi con loro molto utile, la cosa non usciva di Fiandra. E ancorache cotali pitture havessino in se quell' odore acuto, che loro davano i colori, e gli olii mescolati insieme, e particolarmente quando erano nuove, onde pareva, che fosse possible a conoscergli, non però si trovò mai nello spatio di molti anni. Und womit beantwortet er dieſen Einwurf? Mit nichts. Gerade, als ob ihn anführen, auch ihn beantworten hieße! Gerade, als wäre ein ſolches Obſchon durch ein bloßes Dennoch gehoben! Und eben ſo macht es von Mander, wie man leicht denken kañ, weñ er, bei Gelegenheit des an den König Alphonſus nach Neapolis geſchikten Gemäldes, ſagt: Om dit wonderlyck nieuw werck te sien, was grooten, toeloop van den Schilders, gelyck enders oock. En hoewel d'Italianen vast toesaghen, mit alderley opmerckinghe, en rickende daer aen, wel bevoelden een starckachtighe roke, die d'Oly met den verwen ghemenght van haer gaf, so bleef hun dit secret evenwel verborghen.

8.

— — welches Feller anzeigte.) In ſeinem Catalogo Codicum manuscriptorum Bibliothecae Paulinae in Academia Lipsiensi (Lips. 1686. 12.), und zwar nicht blos in dem Verzeichniſſe der Hand-

ſchriften ſelbſt, S. 255, ſondern vornehmlich in der Vorrede, wo er die vorzüglichſten derſelben, welche als die eigentümlichen Seltenheiten dieſer Bibliothek zu betrachten, anführet. Inter medicos, ſagt er, non sine gaudio inveniebam *Theophili monachi* librum *de arte colorandi ac coquendi vitra*, quam plane intercidisse hodie nonnulli asserunt. Dieſen Titel gibt ihm Feller, wie geſagt, in der Vorrede; in dem Verzeichniſſe aber gibt er ihm den, welchen ich in dem Texte anführe.

Nun fanden ſich auch bald Gelehrte, welche befliſſen waren, Fellers Anzeige von einem ſo merkwürdigen Manuſcripte weiter zu verbreiten.

Sofort das Jahr darauf (1687.) hob es Morhof in ſeinem Polyhiſtor (T. 1. L. 1. c. 7. §. 32.) aus dem ganzen feller'ſchen Catalogus einig und allein aus. Theophili Monachi liber de arte colorandi ac coquendi vitra, ſchrieb er, *quem* plane intercidisse nonnulii existimant, merito conferendus cum illis, qui hodie de eodem argumento scripserunt. Aber indem er einen einzigen Buchſtaben bei Fellern falſch las, ſagte er etwas, was dieſem nie in den Siñ gekommen war, zu ſagen. Für: *quam* plane intercidisse nonnulli existimant, nämlich artem colorandi vitra; las er: *quem* plane, nämlich Theophili librum.

Und ſchon Bayle hatte, bei Anzeige der feller'ſchen Schriften in ſeinen Nouvelles de la Republ. des Letres (Sept. 1686.) des Theophilus mit erwähnet.

Was mich aber Wunder nimt, und was ich bedaure, iſt dieſes, daß Feller ſelbſt die Handſchrift des Theophilus einem Gelehrten zu zeigen vergaß, der gerade der Mañ dafür geweſen wäre. Ich meine den Jac. Tollius, der ihn im Jahr 1687 beſuchte, und dem er ſonſt alle Schäze der Bibliothek vorlegte. (Tolli. Epist. Itiner. III. pag. 64.)

Noch mehr wundert mich, daß Montfaucon in dem Auszuge, welchen er in ſeiner Biblioth. Bibliothecarum Manuscriptorum (T. 1. p. 594.) aus dem ſeller'ſchen Catalogus mittheilet, den Theophilus überſehen können.

9.

— — der *Act. Erud.* — — näher bekañt machte.) Vermuthlich war dieſer Verfaſſer ebenfalls Feller, welcher an den Actis Erudit. mitarbeitete, und beſonders die antiquariſchen Artikel beſorgte. Als er nun (Mens. Aug. a. 1690. p. 414.) die Vetera Monimenta des Ciampini, deren erſter Theil zu Rom in eben dieſem Jahre erſchienen war, anzeigte, und den Antonio Neri nañte, den Ciampini als den vornehmſten Schriftſteller von der Glasmacherkunſt anführet, ſezte er hinzu: Tacere autem hoc loco non possumus, extare hodieque in Bibliotheca Paulina Lipsiensi codicem membranaceum manuscriptum *Theophili Monachi de coloribus et de arte colorandi vitra,* qui et inter libros medicos n. 21. recensitus est a clariss. Fellero nostro in Catalogo Codicum manuscriptorum Paulinorum p. 255. qui eundem codicem et inter rariora Paulinae manuscripta in praefatione ad Lectorem retulit. Est autem isthoc libri initium: *Theophilus, humilis presbyter, servus servorum Dei, indignus nomine et professione monachi, omnibus mentis desiderantibus vacationem utili manuum occupatione et delectabili novitatum meditatione declinare etc. retributionem caelestis praemii etc.* Libri hujus Artis Vitriariae sunt tres, I. *de coloribus et eorum mixtura,* XXXVIII. constans capitulis; II. *de constructione furni ad operandum vitrum, et instrumentis hanc in rem necessariis,* qui XXXIV.

capitulis absolvitur, quorum XIX. est *de vitro, quod Musinum*, (ita enim semper in hoc libro legimus, non Musivum) *opus decorat.* III. *de limis, de vasculis ad liquefaciendum aurum et de nigello imponendo et poliendo*, sed in quo reliqua capitula post septimum desiderantur, quemadmodum et in libro II. capitula quinque, XII. nempe, XIII. XIV. XV. et XVI. deesse deprehenduntur. Sed hoc obiter indicasse sufficiat, ne solus Antonius Nerius scripsisse de hac arte vidiri queat. Was in dieſer nähern Nachricht nicht ſo iſt, wie es ſein ſollte, wird man zum Theil aus der Anmerkung 14 erſehen; umſtändlicher aber an einem andern Orte. Nach ihr wüßte ich nicht, daß irgendwo weiter des Theophilus wäre gedacht worden.

10.

— — in der königlichen Bibliothek zu Paris.) Die Keñtniß davon habe ich aus dem Catalogo Codicum manuscriptorum Bibliothecae Regiae (T. IV. p. 273 Paris. e Typograph. reg. fol. 1744) allwo die Handſchrift, in welcher ich unſern Theophilus vermuthe, folgendermaßen angegeben wird:

vi MDCCXLI.

Codex chartaceus, olim Bigotianus. Ibi continentur:

1) Experimenta 118 de coloribus: praemittitur tabula ordine alphabetico digesta, de vocabulis synonymis et aequivocis colorum, eorumque accidentium.

2) *Theophili* liber de omni scientia picturae artis.

3) *Petri de Sancto Audemaro* liber de coloribus faciendis.

4) *Heraclii* libri tres de coloribus et de artibus Romanorum.

5) Libellus de compositione colorum: autore *Joanne Alcerio.*

6) Differentes receptes sur les couleurs, recuellies par *Jean le Begue*, Greſſier de la Monnoye de Paris.

Is codex anno 1431. exaratus est.

Es ſollte mich ſehr freuen, weñ es mit meiner Vermuthung ſeine Richtigkeit hätte, und das zweite Stük dieſer Handſchrift das nämliche Werk wäre, worauf ſich meine gegenwärtige Erörterung gründet. Deñ ſo würden neugierige Liebhaber auch in dieſer Entfernung Gelegenheit haben, ſich mit ihren eigenen Augen zu überzeugen. Noch mehr aber würde mich es freuen, weñ ich hierdurch veranlaßte, daß ein Gelehrter, welchem die Künſte nicht gleichgültig ſind, oder ein Künſtler, dem die geringe dazu erforderliche Gelehrſamkeit nicht fehlet, (und wo müßen Männer dieſer Art häufiger anzutreffen ſein, als in Paris?) daß, ſage ich, ein ſolcher Mañ ſich gefallen ließe, nicht blos den Theophilus, ſondern auch die übrigen Stüke dieſer Handſchrift genauer anzuſehen, und der Welt das nähere davon mitzutheilen. Es köñte leicht kommen, daß er unter andern das vierte Stük eben ſo wichtig und intereſſant fände, als ich den Theophilus gefunden habe. Mir ſcheint wenigſtens der Titel ich weiß nicht was zu verſprechen: de artibus Romanorum. Und weñ auch dieſer Heraclius nur ſo alt wäre, als Theophilus: auch dañ köñten ſehr viel Nachrichten darin ſtehen, nach welchen wir uns jezt vergebens umſehen.

Die Jahrzahl 1431 ſcheint die Zeit anzudeuten, in welcher Jean le Begue alle dieſe Schriften zuſammenſchrieb. Geſezt alſo auch, daß ſie ſich ins-

beſondere mit auf die Abſchrift des Theophilus beziehet: ſo wird man gleichwohl ſie noch immer alt genug finden, um das, was ich aus dieſem Verfaſſer wider die vermeinte neuere Erfindung anführe, ſelbſt alsdañ gelten zu laſſen, weñ wir hier in Deutſchland auch keine weit ältere Abſchriften aufzuweiſen hätten.

11.

— — Gesner — — auf den Agrippa.) *Conr. Gesneri Biblioth. Universalis* (*Tiguri* 1545.) *p.* 614. *Theophilus* quidam pulcherrimum de vitrificatoria librum conscripsit. *Heinr. Corn. Agrippa.* Die Stelle, wo Agrippa des Theophilus erwähnet, hat Gesner nicht genauer angegeben. Sie findet ſich aber in deſſen Buche de Vanitate scientiarum, und zwar gegen das Ende des 96 Kapitels de Alcumistica, wo er, nachdem er alles mögliche böſe von der Alchymie geſagt, doch endlich hinzufügt: Non inficior, ex hac arte multa admodum egregia artificia ortum habere traxisseque originem. Hinc acieri, cinnabrii, minii, purpurae, et quod aurum musicum vocant, aliorumque colorum temperaturae prodierunt; huic auricalcum et metallorum omnium mixtiones, glutimina et examina et sequestrationes debemus; bombardae formidabilis tormenti inventum illius est; ex ipsa prodiit vitrificatoria nobilissimum artificium, de qua *Theophilus* quidam pulcherimum librum conscripsit.

12.

— — Simler fügte hinzu —) *Append. Bibl. Conr. Gesneri* (*Tiguri* 1555.) *fol. S.* 3. *Theophili* monachi Libri III. Primus de temperamentis

colorum, secundus de ratione vitri, tertius de fusoria et metallica. Extant apud Georgium Agricolam in pergamenis, et in Cella veteri monasterio, quae Bibliotheca Lipsiam translata est. Idem Theophilus in tractatu diversarum artium adducitur, in libro qui inscribitur *Lumen animae.* Ich wäre ſehr begierig zu wiſſen, woher Simler dieſe Nachricht genommen. Die natürlichſte Vermuthung iſt, daß er ſie aus dem G. Agricola habe, der in ſeinen Werken mehr als eine Gelegenheit finden können, des Theophilus und ſeiner Handſchrift zu gedenken. So wird es auch wohl ſein; ob ich gleich bekennen muß, daß ich die Stelle, alles angewandten Fleiſſes ungeachtet, noch nicht finden können. Daß ſie da nicht iſt, wo er von dem Glasmachen gelegentlich handelt, glaube ich verſichern zu können.

13.

— — daß es ihn anführte.) Dieſes Lumen animae iſt ein höchſt ſeltenes Buch, ob es gleich nach dem Mettaire zweimal ſoll gedrukt ſein: nämlich 1477 und 1479. Allein ich zweifle an der leztern Ausgabe. Keiner von denen, die gefliſſentlich von raren Büchern geſchrieben haben, gedenkt ſeiner. Auch Fabricius ſcheinet es nur aus einer Anführung des Colomeſius zu kennen, weñ er es mit demſelben zu einem Werke des Matthias Farinator macht, welcher um 1320 blühte.

Würde alſo unſers Theophilus in dieſem Werke gedacht, ſo müßte er nach beſagter Angabe von dem Alter ſeines Verfaſſers wenigſtens im dreizehnten Jahrhunderte gelebt haben. Allein, wie geſagt, der Theophilus, deſſen Breviarium diversarum artium verſchiedentlich darin angeführet wird,

da dieſes Breviarium gewiß nicht unſer Werk iſt, wie aus den angezogenen Stellen erhellet, muß daher auch nicht nothwendig unſer Theophilus ſein.

Wäre er es aber inzwiſchen doch: nun ſo würde er ſchon hieraus vielleicht für noch älter angenommen werden müßen. Deñ kurz, ich weiß gewiß, daß Colomeſius und Fabricius ſich irren, daß ſich alle irren, welche das Lumen animae für ein Werk des Farinators halten. Es iſt älter als Farinator, der es blos in eine bequemere Ordnung gebracht zu haben ſelbſt bekennet. Den Beweis hiervon und Proben, welchen eigenen Werth dieſes alte Werk ſelbſt hat, gebe ich anderwärts.

14.

— — die jüngere der pauliner Bibliothek.) Ich habe ſie durch die gütige Vermittelung des Herrn D. Erneſti ſelbſt vor mir. Daß es die nämliche ſei, welche ehedem, nach Simlern, in der Bibliothek des Kloſters Altenzelle geweſen, daran iſt wohl kein Zweifel. Welche große Lüken ſie habe, wird in den Actis Erudit. angezeigt; und dieſe Lüken ſind Schuld, daß daſelbſt, beſonders von dem dritten Buche, nur ein ſehr unvollſtändiger Begrif hat gegeben werden können. Ja ſie ſind ohne Zweifel auch Urſache, daß das ganze Werk darüber vernachläßiget worden. Bei denen, welche ſich mitten in dem zweiten Buche finden, ſehe ich von einer alten, doch jüngern Hand, als von der das Manuſcript ſelbſt iſt, folgende Worte hingeſchrieben: Hic deſicit subtilior pars et melior et utilior totius libri, pro qua si quidam haberent darent mille florenos. Weñ nun alſo ein Gelehrter zu Leipzig den Theophilus auch noch ſo wohl kañte: wie koñte er Luſt haben, ihn aus einer Handſchrift

an das Licht zu bringen, in welcher gerade das Beſte und Nüzlichſte fehlet?

15.

— — die unſrige und ältere —) So wie die leipziger Handſchrift die nämliche aus Altenzelle iſt: ſo vermuthe ich, daß die unſrige keine andere ſein werde, als die, nach Simlern, Georg Agricola ehedem beſeſſen. Sie gehöret zu den Handſchriften des Marquardus Gudius. Warum man aber nie gehöret, weder daß ſie Gudius gehabt, noch daß ſie gegenwätig in unſrer Bibliothek ſich befinde, iſt ohnſtreitig dieſes die Urſache, weil man in den gedrukten Verzeichniſſen der Manuſcripte des Gudius ſie mit anzumerken vergeſſen hatte. Sie macht nämlich keinen eigenen Band aus, ſondern iſt mit der Handſchrift des Vitruvius zuſammengebunden, welche in dem gedrukten Verzeichniſſe in Quart, unter den lateiniſchen, die 249, in dem in Octav aber die 238 iſt. Ich ſage hier von ihr nichts weiter, als daß ſie die Lüken nicht hat, welche den Werth der leipziger Handſchrift ſo ſehr verringern.

16.

— — Tutilo, Theophilus wäre.) Welch ein großer Maler, welch ein allgemeiner Künſtler Tutilo geweſen, iſt bekañt. Man ſehe von ihm die Geſchichtſchreiber des Kloſters St. Gallen, die man in dem erſten Bande der Script. Rer. Alam. des Goldaſt beiſammen findet. Nun leſe ich zwar nirgends, daß er von einer der verſchiedenen Künſte, welche er übte, etwas ſchriftlich hinterlaſſen: warum köñte es aber dem ungeachtet nicht ſein?

Der Name **Tutilo** iſt deutſch. Er kömt in dem Catalogo nominum propriorum, quibus Alamanni quondam appellati, vor, den Goldaſt, aus einer alten Handſchrift zu St. Gallen, abdruken laſſen; (T. 2. Script. Rer. Alam.) und zwar in dem erſten Kapitel, welches diejenigen Namen enthält, die in Alamannia Theutonica üblich geweſen. Und hieraus, denke ich, erhellet allein ſchon genugſam, mit welchem Rechte die Benedictiner den Tutilo in ihre Histoire literaire de la France gezogen haben.

Die Ableitung des Namens aber, auf die ich mich bei der angegebnen Bedeutung gründe, wird man leicht errathen. Nur hätte ich mich ohne Zweifel weniger poſitiv darüber ausdrüken ſollen.

17.

— — *petula stanni.*) Petulam nennet unſer Verfaſſer durchgehends, was bei andern Schriftſtellern der mittlern Zeit petulum heißt: vermuthlich von πεταλον. Petulae auri ſind ihm alſo Goldblätter, die er in dem 21 Kapitel des erſten Buchs umſtändlich zu ſchlagen und aufzutragen lehret. Petulae stanni aber dergleichen Blätter aus dem feinſten Ziñ, die er, in Ermanglung des Goldes, in dem folgenden Kapitel zu machen und mit einer Goldfarbe zu überziehen anweiſet.

Eigene Goldſchläger gab es zu der Zeit des Theophilus noch nicht. Sondern der Maler oder Künſtler, welcher Goldblätter brauchte, mußte ſie ſich ſelbſt verfertigen. Die Weiſe, wie er dabei zu Werke ging, war im Grunde eben die, welche noch jezt im Gebrauche iſt: nur beſchwerlicher vermuthlich, indem er kein Ziehwerk hatte, ſondern alles, vom Anfange an, mit dem Hammer zwingen mußte. Hier iſt die ganze Stelle aus dem 21

Kapitel, in welcher mir beſonders die Materie, die er zu ſeinen Quetſchformen nahm, und die Art, wie er dieſe zur der Ausdehnung des Goldes dienſamer machte, anmerkungswürdig ſcheinet. Tolle pergamenam Graecam, quae fit ex lana ligni, et fricabis eam ex utraque parte cum rubro colore, qui comburitur ex ogra, minutissime trito et sicco, et polies eam dente castoris sive ursi, vel apri, diligentissime, donec lucida fiat, et idem color ipsa fricatione adhaereat. Deinde incide forcipe ipsam pergamenam per partes quadras ad latitudinem quatuor digitorum, aequaliter latas et longas. Postmodum facies eadem mensura ex pergameno vituli, quasi marsupium et fortiter consues, ita amplum, ut multas partes rubricatae pergamenae possis imponere. Quo facto tolle aurum purum et fac illud attenuari malleo super incudem aequalem diligentissime ita, ut nulla sit in eo fractura, et incide illud per quadras partes ad mensuram duorum digitorum. Deinde mittes in illud marsupium unam partem rubricatae pergamenae, et super eam unam partem auri in medio, sicque pergamenam et rursus aurum; atque ita facies, donec impleatur marsupium, et aurum semper sit in medio commixtum. Dehinc habeas malleum fusilem ex aurichalco, juxta manubrium gracilem et in plana latum, unde percuties ipsum marsupium super lapidem magnum et aequalem, non graviter sed moderate, et cum saepius respexerit, considerabis, utrum velis ipsum aurum omnino tenue facere, vel mediocriter spissum. Si autem supercreverit aurum in attenuando et marsupium excesserit, praecides illud forcipe parvulo et levi, tantummodo ad hoc opus facto. Haec est ratio aureae petulae. Quam cum secundum libitum tuum attenuaveris, ex ea incides forcipe particulas quantas volueris

et inde ornabis coronas circa capita imaginum, et stolas et oras vestimentorum, et cetera ut libuerit.

18.

Vaſari ſagt von Margaritone.) Das nämliche verſichert, auf Treu' und Glauben des Vaſari, auch von Mander; und auf Treu' und Glauben des von Mander und Vaſari, verſichern es alle, die dieſes alten Meiſters gedenken.

19.

— — daß er bloße Leinewand nahm —) Und auch dieſes, daß man ſich, in Ermanglung der Häute, der Leinwand bedienen könne: ſagt Theophilus (c. 19. L. 1.) mit ausdrüklichen Worten: Si vero defuerit corium ad cooperiendas tabulas, eodem modo et glutine cooperiantur cum panno mediocri novo. Und daß er pannum linteum verſtehe, iſt wohl kein Zweifel.

20.

— — mit einer Maſſe, welche ſich.) Dieſe Maſſe, welche Theophilus gluten casei, Käſeleim, nennet, und zu machen lehret, kömt auch unter den alten Compoſitionen beim Muratori (p. 382.) vor, als beſonders dienlich, Holz und Knochen zuſammenzuleimen. Sie iſt auch wirklich nicht allein hierzu gut, ſondern überhaupt einer der beſten allgemeinen Leime, der nur zu finden, und aus dem noch heut zu Tage verſchiedene Künſtler ein Geheimniß machen. So erinnere ich mich, daß vor einigen Jahren ein Franzoſe, Namens Renard, in Hamburg herumging, und

zerbrochenes Porcellan ſehr wohl und behende ſikte. Der Leim, den er dazu brauchte, war kein anderer, als dieſer Käſeleim, den er in Oſtindien wollte gelernt haben. Kunkel (Kunſt- und Werk-Schule, Th. 2. B. 5. Kap. 4.) ſcheinet ihn nicht gekañt zu haben, ob er ſchon verſchiedene andere Verbindungsmittel aus Eiweiß und Kalk anführet. Wohl aber muß Becher von ihm gehöret haben, der in ſeiner närriſchen Weisheit (§. 27.) ſchreibt: „daß aus Kalk und neuem Käſe ein Stein oder „Kieß kañ werden, welcher an Härte dem Demant „nicht viel weicht, iſt mir bekañt.“ Man ſehe auch: Sécrets concernants les Arts et les Métiers T. 1. p. 50. die zu Berlin 1717 herausgekommen.

21.

— — Firniß — zum Theil beſtand.) Deñ derjenige Firniß, womit man Gemälde überziehet, iſt nichts als ein mit Gummi geſottenes Leinöl, oder anderes Öl, welches durch das Sieden den größten Theil ſeiner wäſſerigen Feuchtigkeit verloren hat. Weñ alſo auch ſchon Johañ von Eyck dieſen Firniß erfunden hätte: ſo würde doch nicht zu begreifen ſein, wie er von dieſer Erfindung auf den Einfall kommen können, die Farben ſelbſt mit ungeſottenem Öl abzureiben, indem dieſes Verfahren der Abſicht, die er damit ſoll gehabt haben, gerade entgegen geweſen wäre. Doch er hat ihn, wie geſagt, nicht erfunden; und hier iſt die verſprochene Stelle aus der Handſchrift, wo Theophilus den Firniß eben ſo zu machen lehret, als er noch jezt gemacht wird. (L. 1. c. 19. *de glutine vornitio.*) Pone oleum lini in ollam novam parvulam et adde gummi, quod vocatur *fornis*, minutissime tritum, quod habet speciem lucidissimi thuris, sed-

cum frangitur, fulgorem clariorem reddit. Quod cum super carbones posueris, coque diligenter, sic ut non bulliat, donec tertia pars consumatur, et cave a flamma, quia periculosum est nimis, et difficile extinguitur si accendatur. Hoc glutine omnis pictura superlinita lucida fit et decora, ac omnino durabilis. Hierauf folgt noch eine andere Weiſe, den Firniß zu machen, aus welcher ich nur hier anführe, daß er zu der vorgehenden Benennung des Gummi Fornis noch hinzufügt, quod Romane *glassa* dicitur.

Und dieſes *Fornis* iſt deñ wohl das Stam̃wort von unſerm jezt üblichen Firniß oder Verniß, von welchem ich mich nicht genug wundern kañ, daß es Wachter lateiniſchen Urſprungs machen wollen. Als ob vernix jemals von einem alten lateiniſchen Schriftſteller wäre gebraucht worden. Ob aber darum die Ableitung, welche die Herausgeber der Actorum Sanct. (in dem Leben der heil. Lidwina, T. 2. Mens. April. p. 302.) gelegentlich beibringen, ihre Richtigkeit hat, dürfte eine andere Frage ſein.

22.

— — für andere neuere Künſtler. —) Nämlich wie wir in den Anmerkungen 2 und 3 geſehen haben, für den Neapolitaner Col' Antonio, für den Bologneſer Lippo Dalmaſio, und für den ungenañten Künſtler zu Löven, deſſen Miräus gedenket. Deñ ich kañ doch nicht glauben, daß Miräus blos ſagen wollen, daß Johañ von Eyck ſeine Erfindung eher als 1410 müße gemacht haben, weil ſie ein Künſtler, der bereits 1400 geſtorben, ſchon von ihm überkommen und geübt habe. Deñ dieſes würde dem, was man von der Lebenszeit des Johañ von Eyck gewöhn-

lich annim̃t, und dem Sterbejahre des ältern Bruders, welches gewiß iſt, gänzlich widerſprechen.

Und wer weiß, wie viel man noch jezt Gemälde in alten Kirchen finden möchte, die erweislich älter ſind als 1400, und die man doch als wahre Ölgemälde würde erkennen müßen, weñ man nur zuverläßige Prüfungen damit anſtellen köñte und dürfte! 1)

1) (Man ſehe zu dieſer ganzen Abhandlung vom Alter der Ölmalerei, weñ man ein beſonderes Intereſſe an dem Gegenſtande hat, Eſchenburgs hiſtoriſche und kritiſche Zuſäze, im 12 Theile der ſämtlichen Schriften Leſſings.)

sich gründet, und dem Erfinder des ersten Oehlers, welches gewiß ist, gänzlich entsagen dürfe.

Und wer weiß, wie viel man noch jetzt Gemählde in alten Kirchen finden möchte, die urkundlich älter sind als 1400, und die man doch als wahre Oelgemählde würde erkennen müssen, wenn man nur zu derselben Prüfung damit anstellen wollte und dürfte 17)

17) (Man sehe zu dieser ganzen Anmerkung noch 2.6. [illegible] und [illegible] [illegible] Gegenstande, von [illegible] und [illegible] im 14. Bande der gemeinschaftlichen Gelehrten Anzeige.)

gen. Daß es [illegible] des [illegible] großen Schriftsteller wäre gebraucht worden. Ob aber daraus die Abstellung, welche der Herausgeber der [illegible] (in dem Leben des heil. [illegible] [illegible]) gelegentlich beyzubringen, ihre Richtigkeit hat, dürfte eine andere Frage seyn.

— — (die andern andern Künstler. — —)

Nämlich was wir in den Anmerkungen 2 und 4 gesehen haben, für den Neapolitaner Col' Antonio, für den Bologneser Lippo Dalmasio, und für den angenommenen Künstler zu Köln, dessen Walraf gedenket. Doch ich hätte doch nicht glauben, daß Malvasia blos sagen wollen, daß Jedoch van Eyck seine Erfindung eher als 1400 müsse gemacht haben, weil sie ein Künstler, der bereits 1400 gestorben, schon von ihm übernommen und geübt habe. — Aus dieses wenige denn. Was man von der Erfindung des Johann von Eyck gründlich-

Inhalt des dritten Bandes.

Kunſt und Altertum.

Seite.

Laokoon, oder über die Gränzen der Malerei und Poeſie 5

Vorrede 7

1. Nach Winkelmañ war bei den Alten das erſte Geſez der bildenden Künſte: edle Einfalt und ſtille Größe, ſowohl in der Stellung als im Ausdruke 11

2. Nach Leſſing aber iſt es die Schönheit. — Darum hat der Künſtler den Laokoon nicht ſchreiend bilden können, wohl aber der Poet. 17

3. Wahrheit und Ausdruk kañ nie das erſte Geſez der bildenden Künſte ſein, weil der Künſtler nur einen Augenblik, und der Maler insbeſondere dieſen nur in einem Geſichtspunkte brauchen kañ. — Bei dem höchſten Ausdruke kañ der Phantaſie kein freies Spiel mehr gelaſſen werden. — Alles Tranſitoriſche bekömt durch die bildende Kunſt unveränderliche Dauer, und der höchſte Grad wird ekelhaft, ſo bald er beſtändig dauert. 28

4. Bei dem Dichter iſt es anders. Das ganze Reich der Vollkommenheit ſteht ihm offen. Er braucht ſein Gemälde nicht in einen Augenblik zu concentiren. — Vom Drama, als einer lebendigen Malerei. — Über den Philoktet des Sophokles 32

Seite.

5. Von dem Laokoon, dem virgiliſchen und der Grupe. — Wahrſcheinlich hat der Künſtler den Virgil, und nicht Virgil den Künſtler nachgeahmt. 47
6. Dieſe Nachahmung iſt keine Verringerung der Kunſt 61
7. Die Nachahmung iſt verſchieden; ſie kañ Original und Copie ſein. — Erfoderliche Behutſamkeit in der Behauptung, daß der Poet den Maler nachgeahmt habe, oder umgekehrt. — Spence und Addiſon haben dawider gefehlt, und den claſſiſchen Autoren mehr Nachtheil gebracht, als die ſchaalſten Wortgrübler 69
8. Exempel davon aus dem Spence . . . 83
9. Man muß einen Unterſchied machen, weñ der Maler für die Religion, und weñ er lediglich auf die höchſte Wirkung ſeiner Kunſt gearbeitet 89
10. Gegenſtände, die blos für das Auge ſind, wohin alle Attributa der Götter gehören, muß der Poet nicht brauchen wollen. — Spence wird widerlegt 97
11. 12. 13. 14. Deßgleichen auch der Graf Caylus in ſeinen Tableaux tirés de l'Iliade 102. 111. 120. 123
15. 16. 17. 18. Von dem weſentlichen Unterſchiede der Malerei und Poeſie. — Die Zeitfolge iſt das Gebiet des Dichters, der Raum das Gebiet des Malers 126. 128. 136. 144
19. Die Alten haben die Perſpective nicht gekañt. — Widerlegung des Pope, der das Gegentheil behauptet 154
20. 21. 22. Der Poet muß ſich der Schilderung körperlicher Schönheiten enthalten:

Seite.

er kan̄ aber Schönheit in Reiz verwandeln; den̄ Schönheit in Bewegung iſt Reiz 161. 173. 177

23. 24. Häßlichkeit iſt kein Gegenſtand für die Malerei, wohl aber für die Poeſie. — Häßlichkeit des Therſites. — Darf die Malerei zur Erreichung des Lächerlichen und Schreklichen häßliche Formen brauchen? 186. 191

25. Ekel und Häßlichkeit in Formen iſt keiner vermiſchten Empfindung fähig, und folglich ganz von der Malerei und Poeſie auszuſchließen. — Aber das Ekelhafte und Häßliche kan̄ als Ingrediens zu den vermiſchten Empfindungen genommen werden, jedoch nur in der Poeſie 196

26. 27. Über Winkelman̄s Geſchichte der Kunſt des Altertums. — Wer den Laokoon verfertigt habe. . . . . . . 208. 218.

28. Vom borgheſiſchen Fechter 225

29. Einige Erinnerungen gegen Winkelman̄s Geſchichte der Kunſt des Altertums. . . 229

Briefe antiquariſchen Inhalts *) . 237

Vorbericht. 239

Erſter Brief. Veranlaſſung dieſer Briefe. Beſtimmung, was homeriſche Gemälde ſind . 241

Zweiter Brief. Ob die Gemälde des Polygnotus, in der Leſche zu Delphi, homeriſch geweſen 246

Dritter Brief. Über die Schwierigkeit, homeriſche Fabeln zu malen. — Was Caylus dem Artiſten eigentlich vorgeſchlagen . 249

*) Es iſt unbegreiflich, wie man die Briefe antiquariſchen Inhalts, bis auf dieſe Ausgabe, hat ohne ein Regiſter laſſen können.

Seite.

Vierter Brief. Nähere Beſtimmung der Einwendungen wider die homeriſchen Gemälde 253

Fünfter Brief. Der Autor behauptet, des Grafen Caylus Vorſchlag: die Bewunderung der trojaniſchen Greiſe über Helenens Schönheit — zu malen nicht verworfen — dieſe Epiſode Homers keinen ekeln Gegenſtand genañt — und dem Homer die Idee von jugendlichen Begierden nicht aufgedrungen zu haben. — Ausfall auf Klotz. 255

Sechſter Brief. Klotz ſuche die Leſer gefliſſentlich wider Leſſing einzunehmen. — Über eine Münze des Antoninus Pius. — Ein geſchnittener Stein aus Caſanovas Sam̃lung ſoll eine Furie vorſtellen. — Leſſing habe nie geläugnet, daß auf geſchnittenen Steinen Furien vorkommen. . . 260

Siebenter Brief. Klotz verſchwieg Leſſings Einſchränkungen über die Aſſertion, daß die alten Artiſten keine Furien gebildet haben. — Wiederholte Erklärung dieſer Aſſertion 263

Achter Brief. Vertheidigung gegen Riedel. — Die Religion ſieht bei ihren Bildern mehr auf das Bedeutende, als auf das Schöne. — Über die Statuen der Furien zu Athen. — Schluß 267

Neunter Brief. Gegen Klotz: Ob die Alten die Perſpective gekañt haben, und welche 273

Zehnter Brief. Fortſezung. 283

Eilfter Brief. Fortſezung 286

Seite.

Zwölfter Brief. Fortſezung. 293

Dreizehnter Brief. Über einen Vorwurf, den borgheſiſchen Fechter mit einer Statue in Florenz verwechſelt zu haben 297

Vierzehnter Brief. Was von Klotzens Buch über die alten geſchnittenen Steine zu halten ſei 302

Funfzehnter Brief. Verſchiedene Stellen deſſelben kritiſirt. — Von Ringen an Statuen. 303

Sechzehnter Brief. Die Daktyliotheken der Alten waren keine Saṁlungen von blos geſchnittenen Steinen. — Die Alten hatten Geſchlechtsſigel. — Sonderbare Anſicht Klotzens von der Verbreitung der Steinſchneidekunſt 308

Siebzehnter Brief. Die Ägypter hatten erhaben geſchnittene Steine 314

Achtzehnter Brief. Wie Klotz die Quellen braucht, und wasfür 318

Neunzehnter Brief. Über die Steinſchneidekunſt der Römer und ihre Benennung eines Steinſchneiders 322

Zwanzigſter Brief. Wie Klotz die alten Steinſchneider die Muſterung paſſiren laßt 325

Ein und zwanzigſter Brief. Von der Materie, in welche die alten Steinſchneider gearbeitet haben 329

Zwei und zwanzigſter Brief. Ob der Ring des Polykrates von Samos einen geſchnittenen Stein gehabt, oder nicht . . 333

Drei und zwanzigſter Brief. Der Cyrenäer Verſchwendung in Ringen. —

Seite.

Vom Smaragd des Iſmenias. — Vom Alter der Sigelringe in Griechenland . . 338

Vier und zwanzigſter Brief. Ob die Alten auch Smaragde geſchnitten haben . 346

Fünf und zwanzigſter Brief. Was die vorgeblichen Smaragde in vielen Kabineten ſeien 351

Sechs und zwanzigſter Brief. Vom Sapphir, Achat, ꝛc. Ob die Alten in Diamant gegraben 354

Sieben und zwanzigſter Brief. Auf welche Art die Alten ihre Steine geſchnitten und bearbeitet haben. 359

Acht und zwanzigſter Brief. Erklärung einer Stelle des Plinius vom Gebrauch der Diamantſpize 367

Neun und zwanzigſter Brief. Plinius gedenkt auch des Rades zum Steinſchneiden 372

Dreiſſigſter Brief. Was man ſich von dieſem Rade für eine Vorſtellung machen müße. — Ob Cyprus Diamanten habe. . 374

Ein und dreiſſigſter Brief. Was Natium für ein Pulver geweſen. — Die Alten bedienten ſich keines Diamantpulvers zur Ausſchleifung der geringern Edelſteine 377

Zwei und dreiſſigſter Brief. Die Alten kañten und brauchten das Diamantpulver nicht 381

Drei und dreiſſigſter Brief. Die Alten bedienten ſich zum ſchneiden auch noch eines andern Steins, als des Diamantes. — Plinius ſpricht von der Steinſchneidekunſt

Seite.
ausführlich, und mit vieler Einſicht, was Klotz läugnete. 386
Vier und dreiſſigſter Brief. Natter hielt ſeine Kunſt geheim 389
Fünf und dreiſſigſter Brief. Vom borgheſiſchen Fechter. — Vertheidigung einer auf ihn angewandten Stelle aus dem Nepos . . . . : 390
Sechs und dreiſſigſter Brief. Der Autor iſt nicht mehr ſo ſehr der Meinung, daß der borgheſiſche Fechter ein Chabrias ſei. — Wodurch ſeine Meinung unterhalten worden. 394
Sieben und dreiſſigſter Brief. Über die vorgegebne Verwechslung des borgheſiſchen Fechters mit dem Miles Veles. — Gründe, warum der borgheſiſche Fechter kein Chabrias ſei. 398
Acht und dreiſſigſter Brief. Wie die Behauptung, daß er ein Chabrias ſei, noch zu retten wäre, und was gegen ſie entſcheidet 409
Neun und dreiſſigſter Brief. Scherz über die Deutung und Rettung des Chabrias. — Was ſie jedoch genüzt haben, und daß es im antiquariſchen Studio manchmal ehrenvoller ſei, das Wahrſcheinliche, als das Wahre, zu finden. — Erklärung einer Stelle des Nepos. — Von der Stellung zum Empfang des Angrifs. — Von der Beſchaffenheit und Haltung des Schildes. 412
Vierzigſter Brief. Einlenkung auf Klotz. — Von den verſchiedenen Arbeitern an geſchnittenen Steinen und von ih-

Seite.

rer Behandlungsart. — Über eine von Harduin im Text des Plinius vorgenommene Abänderung 422

Ein und vierzigſter Brief. Klotzens Meinung, warum die alten Künſtler gern hoch und ſchildförmig geſchliffene Steine zum ſchneiden nahmen 427

Zwei und vierzigſter Brief. Klotz hat Lipperts Worte, vom Nuzen hoch und ſchildförmig geſchliffener Steine, ausgeſchrieben, aber nicht verſtanden. — Der Beweis hievon wird geführt. — Verdeutlichung der Meinung Lipperts — Beiſpiele. 431

Drei und vierzigſter Brief. Ob das Büchelchen von Klotz ein Commentar über das lippertiſche Werk ſei. — Was Klotz ſtatt des Commentirens gethan habe. — Wie man Künſtler in ihren Schriften verſtehen ſoll. — Appellation an Lippert . 438

Vier und vierzigſter Brief. Vom dritten und weſentlichſten Nuzen der hoch und ſchildförmig geſchliffenen Steine, den Lippert nicht berührt, aber Natter. — Zurechtweiſung des Salmaſius, wegen Deutung einer Stelle des Plinius. — Beſchaffenheit der geſchnittenen Steine mit concaver Fläche 443

Fünf und vierzigſter Brief. Ob die Alten auch Brillen und Vergrößerungsgläſer gehabt, eine weitläuftige Unterſuchung. — Was Lippert zur Muthmaßung bewogen, daß die Alten Brillen und Vergrößerungsgläſer gebraucht haben. . . . 448

Sechs und vierzigſter Brief. Wozu die Alten, nach Klotzens Meinung, die

Seite.

Adern und Farben der Steine verwendet haben. — Wie ſchielend er ſich erkläre . 466

Sieben und vierzigſter Brief. Was Cameen ſeien. — Einige Worte über das etymologiſche Studium. — Etymologie des Wortes Camee. — Noch ein paar wichtige Anmerkungen über Cameen. 469

Acht und vierzigſter Brief. Gegen die Benennung Sardonych. — Wie viel Farben ein Sardonyx haben könne; (gegen Winkelmañ.) — Wie der Stein, welchen Klotz Maco neñt, heiſſen ſoll. . . . 484

Neun und vierzigſter Brief. Was Igiade für ein Stein ſei. — Woher die Verwirrung in der Benennung der Steine komme. — Lychnis und Carbunculus ſind bei Plinius ein und ebenderſelbe Stein. — Was es für ein Stein ſei, den die Deutſchen ehedem Weiſe genañt haben. — 488

Funfzigſter Brief. Achatonyx und Achatſardonyx ſind nichtsbedeutende Namen; (gegen einen jenaer Recenſenten und Klotz) 494

Ein und funfzigſter Brief. Was und wie Klotz auf die gegen ihn gerichteten Briefe antiquariſchen Inhalts geantwortet habe 500

Zwei und funfzigſter Brief. Zwei Briefe von Klotz und Leſſing. — Welcher der erſte geweſen. — Wie ihn Leſſing anſah. — Von einer Äuſſerung über den Laokoon. . 508

Drei und funfzigſter Brief. Ob Leſſing um Klotzens Urtheil gebeten habe. —

Seite.

Wieder ein Brief von Klotz, mit Betrachtungen darüber 515

Vier und funfzigſter Brief. Leſſing antwortet nicht auf Klotzens zweites Schreiben. — Was er hätte antworten müßen 519

Fünf und funfzigſter Brief. Rechtfertigung gegen Vorwürfe wegen Theilnahme an der allgemeinen deutſchen Bibliothek 524

Sechs und funfzigſter Brief. In welcher Stimmung Leſſing wider Klotz ſchreibe. — Was Klotz ſei. — Wie die Freunde Klotzens beſchaffen ſeien 530

Sieben und funfzigſter Brief. Wie weit der Kunſtrichter in Tadel und Spott gehen dürfe. — Ob Leſſing gegen Klotz die Schranken übertreten habe. — Was Klotz damit wolle, daß er Leſſing auf einmal Magiſter Leſſing nenne. — Erklärung des Abſtandes zwiſchen Magiſter und Geheimderrath 538

Fortſezung der Briefe antiquariſchen Inhalts: Was ein Buch, auſſer ſtreitigen Sachen, enthalten müße, um lange im Werthe zu bleiben. — Ob Tuſcher ein Steinſchneider geweſen. — Weñ die lezten Briefe nicht antiquariſchen Inhalts ſeien, ſo ſeien ſie doch antiquariſchen Tones. — Eine ernſtliche ſtatt einer ſpaßhaften Antwort 543

Gegen Riedel, Klotzens erſte Creatur: Wie es zu nehmen, daß die antiquariſchen Briefe noch nicht ausführlich angezeigt worden. — Was Klotz für ab-

gerichtete Freunde habe; ſein Belehren auf einer Seite, und ſein Ausposaunen der Fehler auf der andern. — Die Beſcheidenheit war den Alten anſtatt der Höflichkeit eigen; Leſſing iſt ihr Nachahmer in beiden. — Anwendung des Anſtandes der Alten auf die Höflichkeit 546
Gegen eine Abhandlung des Engländers Dingley: — Ein Kennzeichen, an welchem man alte geſchnittene Steine von neuern unterſcheiden könne, ſei die Farbe und die Beſchaffenheit des Steines ſelbſt. Koſtbare Steine ſchnitten die Alten ſelten; von den geringern aber die reinſten und beſten. — Daß man den Beryll am meiſten geſchnitten habe, iſt unerhört. — Was jedoch Dingley unter dem Beryll für einen Stein verſtehe. — Ob Dingleys Verwirrung der Namen zu entſchuldigen sei. — Das Werk des Cardinals de Cuſa handelt eher vom Augenglaſe (der Brille) als vom Berylle. — Was Dingleys Plasma und Hyacinth seien. — Über Garnato und Granato. — Über Dingleys Kryſtall, Vermillionſtein, Onyx, Sardonyx, Achatonyx und einen irrigen Ausſpruch . . 549
Vom Alter der Ölmalerei, aus dem Theophilus Presbyter 557

Bayerische Staatsbibliothek München

Drukfehler.

Quos
— humana parum cavit natura.
Horat. ad Pis. v. 354.

Seite.	Zeile.	
72	27	ſteht De für Dei (in wenigen Bogen.)
83	6	— eigenthümlich für eigentümlich.
89	31	— Hypſipile für Hypſipyle
92	1	— ; für ,
138	33	— , — ;
235	37	— junge für jungen
269	19	— das für daß
320	20	muß das Komma am Ende weg.
373	14	muß das Komma nach dem Wort wüßte ſtehen.
377	5	ſteht beſonder für beſondern
423	29	— rafiner für raffiner
423	32	— trouve-t on für trouve-t-on
438	30	— qui'l für qu'il
487	21	— Difinition für Definition
515	17	— , für !
519	10	— Abrechen für Abbrechen
566	23	— Fabricus — Fabricius (in wenigen Bogen.)
588	13	— 1671 für 1571

Gedrukt in Alois Willibalds fürſtlich fürſtenbergiſcher
Hofbuchdrukerei zu Donauöſchingen.